

فنونه تشكيلية

حوار الخامات وولادة الأثر في تجربة سامي بن عامر التشكيلية

رياض بن الحاج صالح

باحث، تونس

ARCHIVE

<http://Archivastera.Salari.it.com>

Ben Amer
06

سامي بن عامر، هو من مواليد 1954 بصفاقس، فنان تشكيلي وأستاذ تعليم عال بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، متحصل على الإجازة في الفنون التشكيلية بالمعهد التكنولوجي للفنون والهندسة المعمارية والتعمير بتونس، وعلى دكتورا مرحلة ثالثة اختصاص فنون تشكيلية، نظري وتطبيقي، بجامعة باريس 1 «بنتيون سربون» وعلى التأهيل الجامعي في الفنون التشكيلية، (جامعة تونس). أقام العديد من المعارض الفردية والجماعية داخل تونس وخارجها.

المواد والخامات :

إن التجربة التشكيلية للأستاذ والفنان سامي بن عامر توقفت أمام احتضان توالي غزلي للمادة والأثر، فبالعادة بيني الأثر، ومن رحم الأثر يتوهج الفعل ليفتح في خصوبة حسية رابطة لحدي الخط الجامع بين الوعي وعدمه، إذ أن بن عامر يقول : «أحاول إبراز ما كمن في مادة خصبة ولود. تقتفي تجريتي التشكيلية إثر حدث أثير ضمن سياق إيداعي، أعمل على أن تبرز فيه الصدفة بالضرورة وأن ينصهر فيه الجسد والفعل في المادة وأن ينضم فيه العقل إلى الحواس، وأن يتفاعل فيه الوعي واللاوعي وأن يبرز فيه الجسد والحل». يقدم بن عامر عمله إذاك على جملة من التجديدات تتم عن وعي حصيف يرتهن فيه لعمل مدروس، فتلخص فيه بعق المادة ليفوح الأثر بعبير الخامة من ثابا الفعل فيتحس إثره فته ويستشرقه زاجا بالمتلقي في غياب لوحاته، ولعل ذلك ما اقتضى منه أن يؤسس لعلاقة تواشج.

يعتمد بن عامر إلى التأليف بين مواد وخامات متنوعة وهجينة يزواج بينها في مؤالفة غزلية خالقا مهادنة للمادة في رحم تشكيلات المسطح الذي يأبى التسطح، ليغدو المقعر، والمحدب، والأملس، والأعرش... متناثرات هجتها غير سفر المضاجعة في سفور المادة التي تمرّت بعد أن غازلها، فطاوعته عبر ما اكتنزه من سلطة الإقناع والترويض بمواده التي تخيرها وأرتأها. تتجلى أعماله عبر أداة لا تحيد عن ناموس متضاداته القائمة بين الشطب والحك والمسح... فمن تستن القلم المكسور، وصلابة السكين، وطراوة الإسفنجية

يخلق الفعل ويبني الأثر عبر أدواته المختارة، ومن رحم التناقض يولد الأثر.

قبأصداها تعرف الأشياء... هكذا ينجز بن عامر الأثر عبر ما اكتنزه من عقيرة وإبداع، إذ أن تلكم الأخيرة من ملكات التميز وذلك ما ينوّه به الباحث «كالفن تابلور» الذي أطلق مؤتمرات جامعة «بوتا» لدراسة الإبداع ونوّه بأول مستوياته وهو المستوى البصري وجوهره هو التعبير المستقل، يقول : إن ما يميز التابئين في هذا المستوى من الإبداع هو صفتا التلقائية والحرية. وإن لبن عامر في تجربته من ذلك من شأنه أن يبعد من خلال لوحاته إلى التحزّر من سطوة تكرار المادة والأداة ليتحرّر من تلايبب البصيرة فلا يعبأ ذاته بل يبعد إلى تطويع ما اكتنزه من أساليب وتقنيات شاذًا المتقبل عبر رحلة التجوال بين ثابا التركيبية في سفر بين العتاني المتبصر، والمهول المدعور والراكض المسرع، والمتهمّل المتأمل في هرمونية بصرية، مما يجعل من جميع عناصر العمل الفني تتصافر لتقدم الانطباع أو اللذة التي يتلقاها المتأمل للعمل ككل. فهي تعمل في حركة جدلية لتقدّم في النهاية ما يمكن أن يتلقاها المتأمل وفقا لثقافته وبيئته وتكوينه العام ورويته وحالته النفسية... ذلك أن «للعمل الفني وحدته المادية التي تجعل منه موضوعا حسيّا يتصف بالتماسك والاستجمام من ناحية، كما أن له مدلوله الباطني الذي يشير إلى موضوع خاص يعبر عن حقيقة روحية من جهة أخرى» (1). لئن كان بن عامر يتعامل ويتلاعب بخاماته وعبرها فإنه لا ينفك يحملها أبعادا دلالية عميقة. يقول «كلايف بل» : «...» إن

الصورة رقم 1

الأشكال إذ تتنظم وتجتمع وفقا لقوانين معينة مجهولة وغامضة، تحرك مشاعرنا فعلا بطريقة معينة. وإن مهمة الفنان هي أن يجمعها وينظمها بحيث تحرك مشاعرنا. هذه التجميعات والتنظيمات هي ما أطلقت عليه على سبيل التيسير... اسم «الشكل الدال» (2). فسر عظيمة اللوحة تكمن في قدرتها على تجميع الشكل وتنظيمه وفقا لقوانين معينة بحيث تحرك مشاعرنا تجاهها. ومن الضروري أن يشتمل العمل الفني العظيم على العناصر الشكلانية الدالة، والتعبيرية التوصيلية في نفس الوقت. فالأشكال تنعش ذاكرتنا المليئة بالأشكال المشابهة كالذواثر والمثلثات والمربعات وغيرها؛ هذه الأشكال لها رمزية تعبيرية، توصيلية، أقوى من مجرد المحاكاة الشكلية التقليدية للعناصر والأشكال كما هي في الواقع، وإن تكن غير مباشرة في بعض الأحيان (3). وإن ذلك ما تبينه الصورة رقم 1 للعمل «Transe de couleurs» والصورة رقم 2 للعمل «Intra terrestre»



Transe de couleurs,
Technique mixte et collage, 1999

الصورة رقم 2

ويولي بن عامر أهمية كبرى للمادة إذ هي جوهره العيني أو جسمه ويدونها يكون العمل الفني هزيلا خاويا (4) ويبدو مستمكنا من تغير مادته (التي تسمى له) كالمادة الملونة وأوراق الجرائد... تلك التي يتخيرها فيدمجها في تكويناته جامعا في ذلك اعتبارات عدة منها أنه يكون «مضطرا إلى أن يأخذ في اعتباره طبيعة هذه المواد، وإلى تفهم عمله بناء على ذلك» (5)، فالمادة لها حضورها. كما أن إدراكه لنوع المادة يجعله قادرا على استفاد جميع إمكانياتها وعدم الوقوع في انخرام الملاءمة بين المادة والموضوع، والغرض المطلوب منه. كما أن التخيير الجيد للمادة يجعله مساهما في تحقيق الفكرة والاستكانة للشكل الولد، فالشكل يأتي متفاعلا مع المادة، ويكون قابلا لتعدد القراءات والتأويلات، يعلن عن «شكلها الخالص يبعث ويولد ويشيع أشكالا جديدة» (6). وعلى هذا الأساس تصبح هذه المواد مواد ولادة تبني من لونها نفاذها إذ «أن مادة فن ما ليست معطى ثابتا أو مكتسبة دائما: فهي منذ بدايتها تحول



Intra terrestre, Technique mixte sur bois,
93 x 93cm, 2007

وتجدد (7)، فخير الشكل بهذا المنحى يكمن في تخير المادة، ذلك أن المادة تستدعي الفنان وتحمل في طياتها نداء عميقاً تبيته في المتفرج ليتفاعل معها ومع الأيداع الذي شكلته لتسنى من ثم الصورة في حضور جمالي مؤسسة لعلاقة جوهرية بين كليهما. فالعمل الفني ينظم في صورة حتى وإن كانت الصورة يعوزها الانظام، لتغدو الفوضى معه أحياناً أساس البناء، وليغدو الأثر وسيلة لايصال الأفكار عبر مجرد تنظيمات شكلانية، لكن الأهم أن يكون الإنسان معاً.

إن بن عامر يؤكد حتى من خلال عناوين لوحاته على مضامين خاماته المعتمدة من خلالها المادة المتراكمة السمكة ويغدو الخلط والكثافة والطبقات المتتجة عناوين نهاية مخاض التجربة، فتتمون اللوحة تبيثاً لهوية ميلادها.

رحلة المخاض :

يعتمد سالي بن عامر إلى اختيار أدواته وخاماته بناءً على مقصده الفني وليس العكس. بمعنى ذلك أنه يحدد الفكرة أولاً ومن ثمة يفكر بالتقنية المناسبة لتنفيذ الفكرة. إذن، فالقصد سابق للتقنية وليس العكس. ينطوي العمل معه على أبعاد مادية وذهنية جمالية، يستثير بها بصر المشاهد وبصيرته، ويحاول بن عامر أن يباشر تجربته عن طريق خبرته الذاتية وفهمه ووعيه بمعطيات المكان والزمان، ومن ثمة الاستخدام الواعي للأدوات الفنية، فعملية الإنشاء عنده إنما ترتبط حتماً بعلاقة تلازمية بين الفكر واليد. فالفنان من خلال مخاض البحث، إنما يهب جسده للعالم ضمن رحلة البحث فيحرز نفسه ضمن عملية الممارسة، وإن ذلك ما يحقق تلك العلاقة التلازمية التي أشار إليها «هنري فوسيون» حيث قال : «الفكر يحرّك وينمي اليد واليد تنمي الفكر... فاليد تساعد الإنسان على امتلاك الأفق، الوزن والكثافة والعدد، وتخلق



Symbiose, Technique mixte sur carton,
24.5 X 54cm, 2007

الصورة رقم 4



Virginité, technique mixte sur bois,
90x120cm, 1991

الصورة رقم 5



Portal, Technique mixte sur bois,
100x100cm, 2006

عوالم جديدة، وترك آثارها في كل مكان... وتساعد
ليمتد في الزمان والمكان» (8).

وعلى هذا الأساس فإن التأكيد على أهمية العمل
إنما هو تأكيد على قيمته ضمن سيورة وضرورة إنشائه
انطلاقاً من تتبع جميع أطوار العملية الإنشائية التي يأتي
فعلها جسد الفنان متمهماً مع فكره، ذلك أنه «بمجرد أن
يهب الرسام جسده للعالم فإنه يغير العالم بالرسم» (9).
وبالتالي فإن بن عامر بهذا المنحى إنما يطلق جسده
للعالم وأهبا إياه ضمن بقية الموجودات الأخرى ليصبح
جزءاً من هذا العالم، وجزءاً من موجوداته، يتحسّس
آثار ونبيض الحياة في الجماد، ليفقد جسده سابقاً في
اللامحدود ضمن بواضع الوجود، يكون الجسد فيها
زيفي الشكل منصّباً للمعنى من اللامعنى، إذ بمجرد
أن يمسك بمادته التي يسمع صدامها فإنه يعيد تشكيلها
ليجعل من الصوت الخافت في شكله الهولي عالياً في
سماءات التشكل، لأن أي عنصر من عناصر الأثر ليس
له وجود إلا في التكامل الحاصل بين جميع مكوناتها
وضمن العلاقات القائمة بينها في العمل الفني وحده
المادية التي تجعل منه موضوعاً حقيقياً تنصب بالتناسب
والانسجام من ناحية، كما أن له مدلوله الباطني الذي
يشير إلى موضوع خاص يعبر عن حقيقة روحية من جهة
أخرى» (10).

لئن وظّف بن عامر جملة من الخامات إلا أنه
لم يركّز على المستوى المادي فحسب بل جعل من
الحواري يكشف عن مضمون محتواه، في تضافر مع
التعبير ليقدم الانفعال الجمالي والمعاني والأفكار،
خاصة أن العمل الفني معه هو بمثابة ثمرة لعملية
منهجية ذاتية، ألا وهي عملية تنظيم العناصر التي
تتألف منها حركته. فهذه الحركة هي الكفيلة بأن
تخلع عليه طابعاً زمنياً يجعل منه موجوداً حياً تشيع
فيه الروح. ومعنى هذا أن الأثر الفني لا بد أن يصدر
عن مهارة إبداعية تتركب الحركة ابتداءً من الساكن
وتحقق الزماني ابتداءً من الصاكني، وهنا يستعين
الفنان بأساليب الإيقاع والتنظيم والتناسب من أجل

فرض ضرب من الوحدة على ما في موضوعه من تعدد في الأشكال أو الحركات والصور.

الأثر الولد :

يؤكد سامي بن عامر انتماءه إلى المحلي ضمن العالمي والكوني، فتتبع حبكة اللوحات المبثوثة في أعمال الرجل تجعلنا نتيه بين ثنايا المنسوج المباح والمتنظر، إذ إنه خلافا لتفاعلات مادته وخاماته وتقنياته التي أتت ولادة متفاعلة في ما بينها فلأننا نجد التركيبة أيضا التي أحكم إجهاضها في ولادات تنتظر ناقوس ولادتها، أو هي قبصرة قبل الأوان يخرجها عنوة مما جعله يرتبها سبيلا لينتج بها تشكيلات جديدة في الكتلة والحجم والملامس ناهيك عن اللون، نجد أيضا (الثراء) في الألوان فمن خلال استقراء تجربة الرجل نلاحظ أنه قد اعتمد على الزخيم في الألوان ضمن استعماله للألوان الحارة والباردة، ناسجا من خلالهما جدلية الصراع الدموي والمهادنة المتوجسة في تضافر استعمال القيم الضوئية الأبيض والأسود، هذا من ناحية ثم ما لبث في فترة لاحقة أن يتحول ويخبر ذلك الزخيم. مما تلبث أن تفتت تلك الطفرة فإذا هي نوحه التصاديقي تشقي لوني مما يجعل التجربة ولادة للون والعكس كذلك. هذا من ناحية أما من ناحية أخرى يمكن أن نلاحظ أن بن عامر في بعض فترات تجربته يعتمد إلى أن تكون عناوين لوحاته مشتقة من نفس السجل والقاموس اللفظي لثبوت بمثابة التيمات الولادة لاستقراء جديد، إذ يبني عليها الرجل أعماله فيفقد العنوان ذا أبعاد إيحائية دلالية. نجده أحيانا مؤكدا على الأبعاد الروحية وهذا ما يؤكد عناوين بعض لوحاته «Physique» «Voie spirituelle» «Champ d'énergie».

تأتي العناوين متواترة ومتماهية مع هذا السياق، أما في أحيان أخرى فيأتي السجل المستعمل مؤكدا على المادة والخامة والفعل من قبيل «Densité» «Entremêlées» «accumulation» «strates» «Surface fouillée» فتجبر الرجل في أعماله ضرورات عدة من بينها ضرورة الفعل والتشكيل للمواد والخامات



Voie spirituelle, 100 x 100cm,
Technique mixte sur bois, 2007



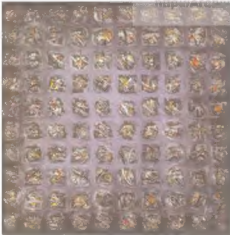
Méditation, Technique mixte sur bois,
30 x 30 cm, 2006

الصورة رقم 8



Interligne 1, Technique mixte sur toile,
100 cm x 160 cm, 2003

الصورة رقم 9



Multiple, Technique mixte sur toile,
100x100cm, 2007

المعتمدة، وضرورة ثانية هي ضرورة الانتماء للعصر. إن الخطاب البصري عند بن عامر لم ينح عن سياقاته المكتوبة، إذ أنه يأتي كشاهد على عصره يخلق الشكل، ويبنى الأثر، فتجد لوحاته تأتي نابعة هامات أوهاكل قد جردها من كل برائن اللباس ليفقد التعبير فيها عن الإنسان المطلق حقيقة. صورة رقم 4 لوحة 1991 «virginité» ثم يأتي اللقاء تأكيداً على الإنسان، وعلى الخلق، في رمزه البكر من خلال اللقاء والتعارف وما تحمله من سمات وصل، يفقد محقلاً الأرض بمعان متنوعة ذات أبعاد مادية ملمسية أو روحية جنينية، فمن البكارة ومن التعارف ضمن مرحلة العذرية والبكارة في هندسة الأرض وتراكيبها وهاماتها ينبثق الخلق لتفرض البكارة وليستخيط الجنين، وهذا ما توضحه الصورة رقم 5 للوحة «Foetal» لسنة 2006 فهي معبرة عن صراع المادة واللون وعن صراع الشكّل ضمن رحلة التكوّن الجنينية، يربطها بن عامر بتيمات وصل أحكم فيها الجمع لخبطها الواصل بين كل تلكم الأخيرة.

فمن رحم الجنين ينطلق خيط برتقالي ريفي لخطوط خطواته حائكا ناسجا سابحا بين بؤفة أرجاء اللوحة.

وبالتالي يأتي الأثر نبراسا للانفتاح والتوالم، ويفقد نافذته التي يطل منها علينا بتواشجات الوعي واللاوعي يفتح من خلالها لإعادة بناء رؤية جديدة للكون والوجود تنطلق من ذات الفنان لتستقل اللوحة في ذاتها وعبر ذاتها، ناحية بذلك لاستدعاء واستغزاز المتلقي للبحث والتأويل. إذ أننا في تتبع الحكمة التشكيلية لتجربة الرجل نلاحظ اعتماده على مزاجية غزلية بين التلقائية ضمن عفوية الفعل وسرعة الأداء، وبين الاتزان ضمن الدقة والصرامة في البناء. يتضح ذلك مثلاً من خلال الصورة رقم 6 لوحة «Voie spirituelle» كذلك الشأن مع اللوحة رقم 7 «Méditation». ومن خلال كلنا اللوحتين نلاحظ الاستناد إلى اعتماد الإطار الذي عمد فيه إلى الدقة والثاني والنظام والقياس، وهذا ما يتنافى مع بنية التركيبة التي جاءت متوسطة بقية المحمل، ليجعل من اللوحة مرتبة إلى ثنائيات النظام وعدمه،

ومحوها، حيث لم يتبقّ منها سوى الأثر الذي بات يعلن
بعد ذاته عن معنى جديد. فبن عامر يمحو الكتابة ويعيد
تفكيكها ثم كتابتها فمحوها وكتابتها، ليسعى إلى إعادة
صياغة كتابة جديدة يكون من خلالها سابعاً بين برازخ
الوجود في تأمل المتبصر الحالم الغائص في المادي
والروحي والساكّن. إنّه السابح بين سموات الأرض
ووهاها، الرابض، الجالس، المهرول، المتمهل في
سفحها. فمن الأرض ينطلق وإلى الأرض يعود بلغة
العائق الحالم المتبصر المستكشف الماسك المتلاعب
بخط الوعي وعدمه، ليأتي الأثر من ثم مفتاحاً على
الأثر ولتطلّ بنية الإطار على الإطار. فمن الوحدة
إلى التعدّد كما توضّحه الصورة رقم 9 لوحة بعنوان
«Multiple» فتكون الأبعاد ذات شكل المربع مجالا
لإعادة التأويل والاستقراء فينجز عملية البناء والتوالد.

● صور المقال وقراها الكاتب.

الدقة والتلقائية، التأطير والانفتاح ليغدو الأثر بذلك
(نافذة جديدة) وملافاً عبر ما لتلك الأخيرة من عناصر
مشابهة شكلانية تنحو صياغة تشكيلية تتعدى مستوياتها
المادية لتصبح فسحة تأمل في رحاب الروحي تتنصّل
من مناص المعتاد نحو الانفتاح والتحرر، كما يعتمد بن
عامر إلى معاودة صياغة التشكيل دون أن يكرّر نفسه
إذ يتولّد الأثر من رحم الأثر. هذا في مستوى أول.
كما نلاحظ أن الرجل قد يعتمد أحياناً طريقة التأطير
كما في الصورة رقم 8 عمل بعنوان «Interligne»
الذي سعى من خلاله إلى توضيح مساحة لوحته بإطار
احتل من اللوحة ثمنها تقريبا وجعل من هذه المساحة
توضّح بأشكال هندسية اتخذت من المربع هيكل بنائها،
تشابه من حيث الشكل وتتأفر من حيث البناء، تشد
العشاهد لتدفع به نحو وسط اللوحة التي جاءت ناسبة
بأشكال كتابات قام بن عامر فيها بمحاولة تفكيك الكتابة

الحواسر والإحالات

<http://Archive.alukah.net>

- 1) إبراهيم زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر - القاهرة، ص 32.
- 2) نوبل ناثن، حوار الرؤية: مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، بغداد- دار
المأمون، 1987، ص 33
- 3) <http://www.artcyclopedia.com>
- 4) جيروم ستولنيتز، الفن الغربي - دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب،
الطبعة الثانية، القاهرة، 1980، ص 327
- 5) جان برتليمي بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، دار نهضة مصر
بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين، 1971.
- 6) FOCILLON Henri, La Vie des Formes, Éditions P.U.F., 1970, p.54
- « Car la matière d'un art n'est pas une donnée fixe, acquise pour toujours : dès ses débuts, elle est
transformation et nouveauté... »
- 7) FOCILLON Henri, La Vie des Formes, Éditions P.U.F., 1970, p.52
- « Ainsi leur forme, toute brute, suscite, suggère, propage d'autres formes... »

8) FOCILLON Henri, La Vie des Formes, Éditions P.U.F., 1970, p.128

« L'esprit fait la main, la main fait l'esprit. (...) Elle apprend à l'homme à posséder l'étendue, le poids, la densité, le nombre. Créant un univers inédit, elle y laisse partout son empreinte... Éducatrice de l'homme, elle le multiplie dans l'espace et dans le temps. »

9) MERLEAU PONTY Maurice, L'œil et l'Esprit, Éditions Gallimard, 1964, p.16

«C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. »

(10) إبراهيم زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر - القاهرة، ص32



«نجا المهداوي» الفن أم الفنون؟

حافظ الناطلي / شاعر وجامعي، تونس

في المكان أو في التقاء الفنون :

في سلطة - الفضاء / مكانية الفنون

لعلّ التقاء رجاء عالم، كمنتجة للنثر وفنون خطابه، بخطوط المهداوي ورسومه في «مواقب العشق» (1) ضرب من ضروب إشباع العين بالمكان. إنّ الأدب هو لغة الفضاء (Espace) حيث المكان (lieu) يتأدي العين مثلما يتأدي السواد المعنى. ففي عمق الشعور بخطاب يحتل مساحة قابلة للتأويل تظهر حاجتنا للوعي بالموجود الفني، لعلها مغامرة البحث عن تقارب في ذلك الانتماء للفضاء ؟ «إن ما يجعل الرسم فنا فضاءيا ليس ما نجد فيه من تخصيص للمساحة، بل لأن هذا التشخيص، نفسه، يتم ضمن مساحة أخرى هي مساحة الرسم المميزة له، والهندسة هي فن الفضاء بإطلاق، لكن الهندسة لا تتحدث عن الفضاء، بل ربما كان الأصوب أن نقول إنها تجعل الفضاء يتحدث، من أن نقول إن الفضاء هو الذي يتحدث من خلالها، أو يتحدث عنها (بحكم أن كل فن من الفنون يسعى إلى خلق تشخيصه الخاص به). فهل نجد في الأدب الفضائية نفسها التي نجدها في فن الرسم وفي الهندسة أم نجد فيه فضائية شبيهة فضائية فن الرسم ؟ أعني فضائية تكون فاعلة لا متفعلة، ودالة لا مدلولا عنها وإيجابية لا سلبية؟ يبدو لي ذلك أمرا ممكنا، ومن دون مغالاة، فنحن نثبن في الأدب، أولا، فضائية ربما جاز لنا أن نعتبرها أولية أو بسيطة، وأعني بها فضائية اللغة نفسها. فالملاحظ أن اللغة غالبا ما تبدو، بطبيعتها، أكثر اقتدارا على «ترجمة» العلاقات الفضائية،

■ هل المعاصرة خطاب
الداخل بين الفنون ؟ وهل
يمكن للفن التشكيلي العربي أن
ينفتح على فنون القول كالشعر
والرواية؟ لعل الفنان التونسي
التشكيلي «نجا المهداوي»
(1937) أحد المبدعين العرب
الذي حاول أن يعبر عن هذا
الانفتاح على الفنون لتتقي في
خطاب تلقى يمكنها من التحاور.

فكيف يمكن لنا أن نعين
محاولته التشكيلية في حوارها
مع فنّها الأصلي وفي محاورتها
لباقى الفنون ذات الحضور
الشعري والسري؟

الملقوطة من صاحبها. هي محاولة لإلغاء الحدود ما بين فضاء السرد المنطوق وما بين فضاء الحروف.

لعلها شعرية تحوّل القول وسرديته كخطاب قوامه السماع إلى قراءة تشكيلية عمادها الحروف والتشكيل.

فَنَ الْخَطِّ : الانفتاح على الفنون :

1 - التعلّم مدخل للفنون :

إنّ التعلّم يظلّ تلك القدرة التي يهبها المعلم للمتعلم ليعرفه مجاهل الأشياء. ولعلّ فنّ الخط العربي هو ذاته بحاجة لتلك الروح الأولى.

«يمنح المعلم تلميذه الجديد «عجينة» يخبزها وفق ذوقه ليعطيها انطلاقة جديدة» (4) هي الانطلاقة التي ستمكّن المتعلّم من معرفة المطلوب منه وتجرّبه ذاته بالتوجّه إلى عالم الإبداع الفني حيث الخيال والإضافة، ففي فنّ الخط نبدأ رحلة المتعلّم مع القلم ومع خطّ أولى الحروف والأشكال. إنّه يحاور ذاته مثلما يحاور العالم عبر وهي بالمكان فيدع غير تحريّب حضوره في الفضاء ليحاور عين مثليّة ولعلّ فنّ الموسيقى مثل فنّ الخط يحتاج هو ذاته لذلك المعلم ليقزّيه من ملكة المتعلّم: فهولشعر والموسيقى نقاط اشتراك عديدة مع فنّ الخط. هذه العلاقة توجد أصلا في مستوى التعلّم، لاسيما في العلاقات القائمة بين طالب الموسيقى وأستاذه، بحيث يمكننا القول إنّ الكتابة بالنسبة إلى الخطّ هي تماما كالتقريب بالنسبة إلى الموسيقى» (5). لعلها علاقة معلّم بمتعلّم داخل فئتين يتيمان إلى فضاء مرئيّ موحد، ذلك أنّ الخطّ كان فئا يعتمد تعلّم الأسطر وتوجيهها. كما أنّه أيضا يعتمد تشكيل الحروف على بياض الورقة (6). هما فئان يتوجّهان إلى العين لتتعلّم القراءة وحلق الأصول.

ب السطر والعين:

إنّ الخطّ يمرّ من اليد إلى السطر ومن السطر إلى الكتابة أي هو تشكّل للحرف عبر جملة من الخطوط

من أي نوع آخر من العلاقات (وإنّ من أي نوع آخر من الوقائع)، مما يجعلها تتوسل العلاقات الأولى رموزا واستعارات تعبر بها عن العلاقات الثانية، أي أنّ ذلك يؤوّل باللغة إلى تفسي كل شيء، أو معالجتها معالجة فضاوية» (2). وقد تكون اللغة هي التي تجعل المرئيّ ماثلا لذلك التأويل الممكن أو هي ذاك القول أو المكتوب الذي يجمع شتات الرؤية. إنّ الحيز يدعو الفنون إلى الكيان وفيها يلتقي الأديب بالرّسام مثلما يلتقي الشّاعر المعاصر بالمكان، إذ لا وجود للمعنى إلا ضمن هذا الفضاء. إنّنا أمام ذاك التفاعل المزدوج بين فئتين وجدنا في حين الملتقي حوارهما. هي دعوة للخيال للدخول في متاهات المعنى بحثا عن الذات ولحظات تأسيسها الجديد للموضوعات حيث يكون إدراك الملتقي للعمل الفني مجال تحويل للمؤلّف وللمتظر أو هو المعنى الآخر لبناء ذاك التعيين الممكن للأثر: «وأما إذا حوّل الأدب السردى - أضحى إذا حول الحيز المائل فيه - من مجرد التمثيل الذهني لدى القراءة أو أثناءها، إلى الاستحضار القائم على التصوير الحسي الملقط بالبصر، فذلك أرقى ما يمكن أن يبلغه الحيز من تمكّن. ولعل الشيء الذي جعل من فنّ الرّسم (خطا للحيز)، ليس لأنه يمنحنا ضربا من الاستحضار للاستعداد، ولكن لأن هذا الاستحضار نفسه إنّما ينجز عبر الامتداد، أي عبر امتداد آخر يكون هو، بخصوصية، امتداده... حقا، إنّ الرّسام لا يستطيع أن يبدع خارج الحيز، فمن دون حيز يموت الفنان لكن هل يستطيع الأديب، هو أيضا، أن يكتب خارج الحيز؟ بل هل يستطيع أحد الحياة دون الحيز؟ أوليس الحيز هو حياة الأديب، ومضطرب خياله، ومجال آماله، ومتهى أحلامه؟ إنّ الكاتب لا يفعل شيئا غير الحلم داخل الكتابة. ولا يستطيع أن ينجز أي كتابة خارج هذا الحلم» (3). هي الحدائق الفنية تجعل من الفنّ لغة الانفتاح حيث لغة الوجود في النفي للثبات انتصارا للمغامرة، وحيث خطاب الجودة والإضافة هو ذاك المكان في محاولة ندائه للعين لتأكيد التقاء الفنون داخله يعانق الأدب الرسم نائبا كل حدود الفرق. لعلها حدائق يتداخل فيها الحرف المتشكّل على الورق بالكلمة

والأسطر المختلفة الهيئات والأشكال. هي بلاغة للخطوط وبراعة في التعامل مع الأسطر مما يكسب العمل الفني تناسقا وبهاء يأسر الناظر، وقد يكون فن الموسيقى هو ذاته يجدد في الخطوط حضورا ضروريا بحكم تقديده بقوانين وضوابط مرئية نلاحظها ضمن سلم موسيقي معلوم. إن الموسيقى فن سمعي زمني ولكن بلاغته السمعية تخفي وراءها قدرات بصرية ذلك أن تعلم الموسيقى لا يتم إلا بحذق أصولها المتخفية في عين تقرأ السلم الموسيقي وتتبع به. ولعل القارئ الذكي لن يكون غير سامع ماهر لما كان تعلمه من سطور مزدانة بالمقامات الموسومة.

فهل نحن مع لوحة فنية شكلتها الخطوط وزينتها التقاط؟ إنها لعبة السواد والبياض تقرب بين الفنون وتحيل القارئ إلى تصور آخر يقرب بين سمعيتها وبين بصريتها: «كان فن الخط قد اعتُبر نقطة الوسط المثلى والمثلى الذي تتقاطع فيه الفنون. فهو - من حيث هو صورة- حركة أي حياة، وهو- من حيث هو عبارة- موسيقى وزمن وفضاء» (7). يبدو أنه في إدراك الحياة في عمق تعاملها مع الوجود، ذلك أن فن الخط يحاول أن يكون الواحد في الكثرة أي ذاك القرن المتشعب بآتي الفنون. لقد كان «المهداوي» يستوعب المكان مثلما يستوعب الزمان ليتوجه للحياة ممارسة وانتشاء. لقد كانت اليد هي المنطلق ولكن العين كانت هي التي تتابع كل خطوطها لتكشف التقارب بين ذاك الذي تخطه وبين سفونيات صوتية موسيقية لا يمكن الاحتفاء بها خارج ذات القراءة. وقد يكون حضور الرسم هو احتفاء بالمرئي وبالحياة وبنفوسها المفتحة على بعض (8).

في انفتاح السرد على التشكيلي :

الشفوي والتصويري

إن «المهداوي» يتبته لهذه العلاقة بين الشفوي والتصويري فيحاول أن يستحضرها : «تحتاج علاقة اللغوي بالتصويري مزيدا من التدقيق، فحداثة الفقه

اللغوي، والفقه البلاغي» قد تكون محرضة لبلاغة تصويري مخصوص، ولكن هل ساهمت البنية الشكلية لمقامات الحريري ومقاماتها البديعية والبيانية في توسيع «بلاغة» منمنات الواسطي الذي عاش في القرن الثالث عشر، أم أن الإذعان الأساسي الذي كانت تنصت إليه عين الفنان هو «مشروعية التحريم» قبل مشروعية الشكل الأدبي الذي جاءت المنمنة لترافقه؟ (9). يبدو أنه استفهام من جهة الإضافة حيث تصبح جدلية التشكيل والتسرد غاية في الانخراط في هذا الواقع الجديد كواقع جمالي يستغل كل معطيات «الآن» الفنية في توظيفها لقدراتها الرقمية : «في الزمن الثقافي المعاصر، أصبحت المنمنة مكتفية بذاتها، بدليل أنها تعرض في غالب الأحيان خارج تبعيتها الأصلية لنص مقامات الحريري، بل أضحت نماذج من تزيين أغلفة الكتب، فقطعت بذلك حبل سرتها بالنص / الجسد الأصلي، وأضحت قراءة المنمنة بمعزل عن نصها المصاحب أمرا مستحذرا. ويدل أن تظل المقامة هي «المرجع» أصحى الواقع العربي هو المرجع الجديد في قراءة لمنمنة، أي تم حجب الصلة بالنص و برؤية الحريري الكتابية مقابل تحويل وجهة القراءة إلى استبطان رؤية الفراسي الغنائ. ولكن هل كان الواسطي يرسم مقبلا رؤية الحريري، فيخضع لإملاءاتها، أم أنه كان يتردد بين رؤيته الشخصية ورؤية كاتب المقامات (10)؟

الفن أم الفنون؟

قد يكون هذا التداخل بين الفنون أو هذه العلاقة العضوية بينها أو هذا التناقل بين ما هو سردي وبين ما هو تشكيلي يؤكد اهتماما بعمق «الفن»، كاشتغال على الاندماج، والإضافة فيتماع المروي السرد مع ما هو بصري تشكيلي متطور الإنتاج والتصنيع. يبدو أن الفن عند «المهداوي» انفتاح على مقتضيات جمالية تعي التداخل بين الفنون مثلما هو اشتغال بتقنيات «رقمية» تغير وعي العين بصورة تلقيا للعمل :

«س: مصطلك الفني «مراتب المشق» تجربة لافتة إذ أنه كان حوارا بين الفنون فلقد حاولت انطلاقا

تناغم مع ذاتها وتاريخها واستشرافاً لمتلقي ماثل (11).
لعلّ «المهداوي» يجد متعته في الحرف وفي
الأشكال وفي الألوان أيضاً إذ هو مغرم بتعدد الألوان
مثلما هو أيضاً بوع علاقه بالرّسوم واللوحات.

هي متعة لا تكتمل إلا بالفرجة تلك التي تؤسّسها
العين في قدرتها على تحويل الموضوع إلى صور
للتفكير والتأمل بحثاً عن المعنى.

فهل هي جمالية تريد أن تؤكد انتماءها للذات
ولحضراتها؟ أم هي جمالية تريد أن تنخرط في فضاء
فني جمالي حديث يتخذ من «بصرية» الذات موقعا
عالميا لها ولوجودها؟ لعلها جمالية تحلم بشعرية فنية
عربية إسلامية، ممكنة الأبعاد كان «المهداوي» فضل
الدخول إليها.

من حوار بينك وبين الكاتبة السعدية «رجاء عالم»
أن تشكل حواراً بين فئتين طاهرياً مختلفين فنّ يعتمد
الشفويّ والشعبيّ - التردّد - وفن يعتمد العين -
التشكيل والخط - :

فما الذي تسعى إليه تحديداً وعن أيّ متلقٍ تراك
تبحث؟ أم لعلك لا تعترف بأيّ حدّ بين الفنون؟

ج: أولاً: إني أسعى إلى هدم الفواصل بين الفنون،
أي تأسيس شاعرية خاصة تجمع ما بين الفنون حيث
يتدخل العربيّ بالسمعي والعين بالأذن وحيث تهدم
المسافات بين الماضي والحاضر.

ثانياً: إني أحترم الجمهور أو المتلقي للفن عاتة
ولكن همتي الأساسي هو تأمل الذات لتأسيس موقف
من الحداثة في مستوى البصرية حيث تصح «الأنا» في

الهوامش والإحالات

- (1) مراتب العشق: نضج رجاء عالم، رسوم لمحمد المهداوي حوار بين أدب والرسائل سباحت تونس 1998
- (2) جيت - كولدمستن - ريمون كزفيل - بورنوف - أوي - بربريت - ميران - المصفاة الزواني - راجع نص
جيرار جيت - الأدب والفضاء
- (3) ترجمة عبد الرحيم حور - يعرف للنشر - العرب ص 12 من 17
- (4) الدكتور عبد الملك مرتاس في نظرية الزاوية بحث في تقنيات السرد المقلدة الخامسة لخير طروثي وأشكاله سلسلة
عالم المعرفة - العدد 240، الكويت ديسمبر 1998، ص 150
- (5) Le maître fournit à son nouvel apprenti « La pâte » qui celui-ci va pétrir son goût pour lui donner un nouvel
essor ». Ghani Alani calligraphie Arabe - Fleurs - 2001- page 7
- (6) La poésie, la musique a beaucoup de points communs avec la calligraphie
Ce rapport se trouve déjà au niveau de l'apprentissage et notamment les rapports qu'entretient le musicien avec
son maître. On pourrait dire que l'écriture est à la calligraphie ce que le solfège est à la musique.
Ghani Alani ' l'écriture de l'écriture Editions Dervy 2002 p 19.
- (7) إن لمحمد المهداوي يشتمل على توجه مفتوح على الصّور ذلك أن أعماله الفنية تمتاز بتقاربا بين الأدب والرسم، وبين
الرسم والموسيقى فهو يعتمد إلى استعارة الكاتب والموسيقي والباحث الأسباني «Rodrigo De Zay» بين لنا
هذه الرغبة الكامنة في تأسيس هذا الالتقاء الممكن بين الفنون وتلك الإضافة الفنية وفي ما يلي جزء من
حوار كنا أجريناه مع الفنان المهداوي :
- « س. مصطك «مراتب العشق» 1998 أقبلت به الألفية الماضية لتصدر سنة -2004- Le maître d'amour سيد
الحب متعلقاً من نص «Rodrigo de Zayast» حول «إين عربي» فما الذي يسعى هذا النص لإضافته ؟ لعلها إستراتيجية
أخرى أو إمكانية أخرى لبصرية التلقي ؟
أو لعلها موقف من التشكيل ذاته ؟
أم لعله ذلك النص الآخر حيث حداثة أخرى وإمكانات جديدة للالتقاء بين الفنون - الشعر والتشكيل - وبين الحضارات
- أنا الرسام العربي - وثائق الكتاب الغربي والتحقن للتحقق هنا وهناك ؟

ح - إن هذا الكاتب Rodrigo de Zayas هو موسيقي وعارف بالشعر العربي وبالأصناف أيضا وقد شكّلت عملي انطلاقا من ذاتية تفسد هذا التوجه ونشغل به وقد صنم هذا العمل من قبل فريق من عتار أكد على اللون الصغي.
والإبطيين هذين المائلين أو هذين «الكاتبين» يظل تلك الروح الشقية الجامعة.
ولمعد أيضا دأك التدخل بين الفنون التجمعية والبصرية
إنها رغبة أخرى لإلهام الحواجز بين الفنون وبين الحضارات.
إنه حوار يظل دائما يحترم كل من يحترم وجودها الفني والتاريخي
وهل بإمكان الفنان اليوم أن يدع حارج ركونه إلى عمق شعوره بالانتماء للثقافة والحضارة وللحياة
راجع حديثنا مع المهدي بجريلة الفلاس العربي بتاريخ 24 مارس 2008
كما ينظر كذلك في كتاب ' Nja Mahdaoui en collaboration avec Rodrigo De Zayas

Le Maître d'Amour, Albin Michel, Paris 2004

7 - « La calligraphie a été considérée comme un carrefour, une sorte de juste milieu dans l'Art, en tant qu'image et y a la notion de mouvement et donc de vie, en tant que parole, c'est une musique, un temps, un espace, »

Gharu Alana - l'écriture de l'écrivain p20

8) إن الشعر يمكن أيضا أن يفتح على الرسم لذلك عد له دأك المحصور البصري في فضاء التلقي الحديث. إن الشعر هو ديوان العرب الأول فهو المقول عبر أن هذا المقول سوف يبحث لذاته عن شاعرية أخرى. فإذا كان للغة شعرية «خطاب فإن لنعم أيضا لاعتقها.

« كما ينح منادونبولو للغة العربية وأدائها دور الأثر في بلورة جمالية «الفن الإسلامي» عامة، لإخاها على المطاهر الشكية والأسلوبية في بناء الخطاط البصري والأدبي، وقد جعل هذا الإخا المصورين يتجهون إلى أهمية «الشكل» في الخطاط التصويري، ولكن إذا كان الفنان المسلم باحثا طواعية عن «الهيئة» فكيف يهتم بـ«الأغراض» دون الجوهر» إلا يحتاج هذا الفهم تفصيلا محصورا بالعمودى من عذرات نبي و نبيى لدى العديد من الكتاب العرب القدامى، ويأتى أثر تناميهم على التصوير الإسلامي في كتب هذا علاقة معاصرة أصلا. وقد كتب شعر بغير التوحيدى هو صرب من صرب التصوير. فهل أن سمح بصره في الشعر يفتح النقولية ذات به يكون مصورا بالأشكال»

دكتور رابر شقرون مددة لصو، في صرب العربي والشرقي مقال مصورة في الإسلام التاريخي، دار محمد على للنشر مصافق تونس - الطبعة الأولى 2009 ص 76

ويمبر محمد ينس عن هذا الشكل «تعتبر الأشكال الهندسية منها إلى المثلث محمد ينس، كتاب الحب، طر توفال لشعر الفخر الجهاد القلرب 1996 ص 6

هو الاستهام الصروري حول هذه التبعات الفنية في بحثه عن ساحة يمكن بين اثنين والأد أو بين فعل الكتابة والقراءة، كما أنه يتوجه أيضا إلى التعامل مع الرسم

«التعود انبي الذي سوف عنه. هو كتاب الحب محمد ينس ويمبر هذا الكتاب، ضمن متن الأعمال الشعرية لمحمد ينس، يكون أول عمل شعري يأخذ عنه اسم كتاب، وأيضا أول عمل يُوق مرسوم جمدية تتقدم أقسامه الخمسة (رسم الفنان العراقي ضياء العزاوي)»

نبيل منصر - الخطاب المؤاري للقصيدة العربية الحديثة - دار توفال ص 284.
محمد ينس : كتاب الحب - قصيدة وجه لوجه ص 66 - 67

ملاحظ أن «محمد ينس» مثل المهدي معرم بهذه الشراكة في الإخار . . فإذا كان «محمد ينس» قد اعتمد على الخطاط عثمانى ويذلة في إيجاز مجموعته «في اتجاه صوتك العمودي» 1980 والصادرة بالأبعاد الشعرية 2002، فإنه في كتاب الحب، 1995، اعتمد على الرسام ضياء العزاوي ليضمن مزيدا من التراث في النص.

(9) دكتور - رابر شقرون - معاداة الصورة في المنظور العربي والشرقي مقال الصورة في الإسلام التاريخي م.س - ص 76 - 77.

إن هذه الصورة في الفن الحديث يمكن أن تشكل عبر الخط العربي في قدرته على رسم الأشكال مثلما يمكن أيضا أن تشكل عبر الرسوم المصاحبة ذاتها. إن «المهدي» في مراتب العشق ينس الخط العربي في قدرته على التشكيل الهندسي كما يجعل من رسومه المصاحبة فترة ثانية لإضفاء النسي على النص. إن يمكن الفازي اعتبار النص المزوي التشكيل حرويا هو نص فني، أو أصل كما يمكن له أيضا اعتبار النص المصاحب والمرسوم بمثابة الحاشية.

راجع محمد ينس، كتاب الحب مجموعة شعرية دار توفال للنشر الدار البيضاء - المغرب - 1995.
(10) دكتور رابر شقرون - معاداة الصورة في المنظور العربي والشرقي مقال الصورة في الإسلام التاريخي م.س، ص 80 ص 81

(11) راجع نص حديثنا مع «المهدي» والذي كنا نشره بجريلة الفلاس العربي اللبنانية بتاريخ 24 مارس 2008

في أسرار رغبة التّونسيّات الجامحة في استعمال اللّغة الفرنسيّة

محمود النّوادي / جامعي، تونس

المقام الأول على معايشته للمجتمعات العربية الإسلامية وملاحظاته للعوامل
الفاعلة في حركتها

ومن جهتي، فقد كثّفت اهتماماتي في دراسة المجتمع التونسي خاصة،
والمجتمعات العربية صفة عامة بعد عودتي من أمريكا الشمالية [الذوادي
2000، 2006] فتوصلت إلى اكتشاف ظواهر ومفاهيم جديدة لا يكاد
يدرسها علم الاجتماع التونسي أو العربي. فالشخصية التونسية المستنفرة،
والتخلف الآخر، والفرنكوارباب الأنثوية، وضعف التعريب النفسي،
والازدواجية اللغوية الأمانة أو اللوامة، والاقتصار على تربية ماشية الذكور
في الشمال الشرقي التونسي كلها ظواهر ومفاهيم تجبّحت في اكتشافها من
صميم تربة التسبج الاجتماعي للمجتمع التونسي والمجتمعات العربية
[الذوادي 2002، 2006، اللسان العربي 2007: 41-62].

«الجنرد» واستعمال اللغة :

يطرح هذا البحث مسألة الاستعمال المختلف للغة لدى المرأة التونسية
ويرداد الاهتمام بهذا الموضوع في العلوم الاجتماعية والعلوم اللسانية الغربية
على الخصوص (Holmes، Meyerhoff 2005).

وفي المقابل، فإن هناك إهمالاً شبه كامل في العلوم الاجتماعية العربية الحديثة
لدراسة دلالات السلوكيات اللغوية التي قد تختلف فيها النساء العربيات عن
نظائرهن من الرجال [المرأة في العالم العربي 1984، النوع الاجتماعي 2005].

■ المجتمع هو مخبر عالم الاجتماع :

يحتاج الكثير من العلوم
الحديثة إلى إنشاء المخابر
للقيام بأنشطتها العلمية. أما
علم الاجتماع أو علم العمران
البشري الخلدوني فهو لا
يتطلب المخابر لكي يقوم
بطرح الفرضيات وصياغة
المفاهيم وتأسيس النظريات
المعرفية. إذ المجتمع البشري
هو المخبر الكبير لعالم الاجتماع
المعاصر كما كان الأمر عند ابن
خلدون الذي استطاع أن يؤلف
مقدمته الشهيرة اعتماداً في

بحوث حول الجنس في المجتمعات العربية. فتعنوان البحث الأول : الاتحادات والجنس : دراسة التصورات التي يحملها العرب عن الحياة الجنسية للخدمات المنزليات المقيّعات. وجاءت الدراسة الثانية تحمل هذا العنوان : سوسيولوجيا المرأة والجنس في أعمال عبد الصمد الدليمي. أما الموضوع الثالث فتعونه صاحبه كالتالي : الجنسية في فهم الشباب اللبناني : ثبات في الأحكام وتبدل في المواقف. وتطرق البحث الرابع والأخير إلى الحياة الجنسية للمراهقين. فكان عنوانه : المراهق والجنس : سيرة حياة مراهق قروي.

يتضح من عناوين تلك الدراسات غياب مفهوم الجنس والنوع الجنسي بالمعنيين المشار إليهما : الجنس كهوية فيزيولوجية بيولوجية لكل من المرأة والرجل والنوع الجنسي كهوية لكلا الجنسين يتعلمانهما من ثقافة مجتمعهما. فأصحاب تلك البحوث يركزون في المقام الأول على النشاط الجنسي عند الخدمات وعند المرأة العربية/المغربية وعند الشباب المراهقين في مجتمعات الوطن العربي.

وبهذا الصدد نؤكد كبرية مشروعية كبيرة للقول بأنه كان من المنتظر أن يهتم علماء الاجتماع العرب بمفهوم النوع الجنسي على الخصوص. إذ إن ثقافات المجتمعات العربية ذات تأثير كبير على تحديد شخصيتي المرأة والرجل العربيين وسلوكهما وأدوارهما المختلفة في تلك المجتمعات. وبذلك، فالنوع الجنسي هو مفهوم سوسيولوجي مشروع، ومفتاحي لدراسة وفهم وتفسير العديد من الظواهر الاجتماعية العربية المتنوعة والمختلفة بين النساء والرجال في المجتمعات العربية في المشرق والمغرب العربيين.

لقد بدأ انشغالي بهذا الموضوع منذ بداية الثمانينات من القرن العشرين بدراسة ظاهرة الرغبة الكبيرة لدى النساء التونسيات في استعمال اللغة الفرنسية [الذوايدي 1981 و 1996]. تتلخص المقولة الرئيسية هنا في القول بأن اللغة ليست مجرد أداة تواصل بين الناس فحسب بل هي أيضا أداة رمزية تعكس

ومن ناحيتي، فقد لفتت نظري ملاحظاتني الميدانية لبعض ملامح السلوك اللغوي الأثري المختلف عن نظيره الذكوري لدى المرأة التونسية [الذوايدي 1981، 1996]. فهذه الدراسة تثير نظرياً مفهوم الجنس والنوع الجنسي/جنس كما يستعملان منذ عقود في دراسات العلوم الاجتماعية وفي طبيعتها علوم الاجتماع والأنثروبولوجيا والنفس واللسانيات.

الجنس والنوع الجنسي :

تعتبر مارجريت ميد عالمة الأنثروبولوجيا الأمريكية الشهيرة رائدة في ميلاد مفهوم الجنس والنوع الجنسي.

إذ اكتشفت من خلال دراستها لقبائل أرباباش بغينيا الجديدة أن الرجال يتصرفون ببعض السلوكيات التي تنسب عادة في مجتمعات أخرى إلى النساء مثل حب الأطفال والانفعال والحساسية. ونشر أول عمل في 1972 حول الجنس والنوع الجنسي في المجتمع للعائلة الأمريكية آن أوأكالي Sex, Gender and Society/ Ann Oakaly.

تعرّف أوأكالي النوع الجنسي بطريقة معاكسة لمفهوم الجنس. فكلية الجنس تشير عندها إلى الفروق الفيزيولوجية والبيولوجية بين المرأة والرجل، بينما يفيد مصطلح النوع الجنسي بأنه سلوك الجنسين المتأثر بثقافة مجتمعهما، أي أن النوع الجنسي هو نتيجة لتصنيف اجتماعي ثانوي لما هو ذكوري أو أنثوي كما تراهما ثقافة المجتمع. ووفقاً لنظور علماء الاجتماع، فالمجتمع طالما قام بتقسيم الأدوار على الجنسين بطريقة غير متساوية.

فقدان المفهومين في علم الاجتماع العربي:

ليس من المبالغة القول بأن الباحثين في علم الاجتماع التونسي والعربي لا يكادون يستعملون مفهوم الجنس والنوع الجنسي كما ورد تعريفهما هنا. فعلى سبيل المثال، نشرت مجلة إضافات الصادرة عن الجمعية العربية لعلم الاجتماع في عددها السادس لربيع 2009 ملفاً بأربعة

وضع المرأة المستعملة لها على المستويات النفسية والاجتماعية والثقافية كما سيتضح ذلك في بقية أجزاء هذا البحث.

اللغة الأم عند اليونسكو والمرأة التونسية :

قررت منظمة اليونسكو منذ سنوات الاحتفال باللغة الأم في 21 فبراير كيوم عالمي للاحتفال. وذلك للمحافظة خصوصا على اللغات المهددة بخطر الزوال، وتدعيما لمناعة حضور فيضاء التنوع اللغوي في القارات الخمس (Wurm2001). فتقام بهذه المناسبة الاحتفالات المتعددة لصالح اللغات الأم التي يقرب عددها من 6000 لغة على سطح المعمورة. واللافت للنظر بهذا الصدد أن المجتمع التونسي لا يحتفل بهذا اليوم الذي تنادي به اليونسكو. ومن ثم تأتي مشروعية التساؤل عن سبب غياب احتفال التونسيات والتونسين باللغة الأم في 21 / 02 من كل عام : هل يعود الأمر إلى أن اللغة الأم / العربية ليست في خطر ؟

لاشك أن اللغة العامية التونسية تحتل اللغة الأم لمعظم التونسيات والتونسين. وتمثل المفردات العربية الجزء الأكبر من كلمات العامية التونسية وتليها مفردات اللغة الفرنسية. وهكذا يصح القول بأن العامية التونسية اليوم هي خليط من اللغتين العربية والفرنسية. فالعامية التونسية هي، إذن، نوع من الفرنكوارب التي يزداد فيها أو ينقص استعمال مفردات العربية والفرنسية حسب عوامل مختلفة مثل نوعية تعليم وثقافة وجنس المتحدث.

وبالنسبة لعالمي الجنس والجندر/ النوع الجنسي، تفيد دراساتي والملاحظات العامة أن النساء التونسيات المتعلّمات والمتفكات على الخصوص يملن في كلامهن أكثر من نظرائهن من الرجال التونسيين إلى استعمال النبرة الباريسية ورصيد أكبر من الكلمات والعبارات الفرنسية في حديثهن.

عينة لحديث التونسية «المتعلّمة» :

يصف مقال الصحفي التونسي السيد محمد بن رجب الميل الكبير لاستعمال اللغة الفرنسية لدى المرأة التونسية في جريدة الصباح 2007/08/14 (سألت المديرة سيدة في الثلاثين من عمرها وهي خارجة من المسرح الأثري بقرطاج بضواحي تونس العاصمة عن رأيها في سهرة الفنانة صوفية صادق. فقالت هذه السيدة: [الحفلة السواري طيارة فريمون. لاشانتوز صوفية عندها بالقوا، سي فريمون فوريل. يلزم التونسية فيلار بالفودادات متاعهم. أونا مارا من لي لبياني الجدد. سي فريمون طيارة صوفية، طيارة. طيارة والسواري ميرفايزو].

يعلق الكاتب بن رجب على كلام هذه السيدة بالقول [وكان يمكن أن لا تلتفت هذه السيدة نظري تماما لو كانت هي وحدها التي استعملت هذه اللهجة التي جعلت أغلبها باللغة الفرنسية. لكنها لم تكن نثاذا.. ولاشافة.. فلقد تحدثت جل المستجوبات إلى المديرة بالفرنسية السليمة.. أو اللهجة اللطيفة التي تحتوي على جملة فرنسية كاملة أومكسرة أومخلوطة بكلمة إيطالية عابرة أو لفظة انكليزية مدموسة]. يلاحظ على السيد بن رجب أنه لم يشر لامن قريب ولامن بعيد إلى أن هذه اللهجة اللطيفة تنتشر أكثر عند المرأة التونسية. وهي خصوصية أنثوية تحاول هذه المقالة تفسير أسبابها الثقافية والنفسية والاجتماعية. وهو ما لا يكاد يقوم به الخاصة والعامّة، بل يقبل معظم بنات حواء في هذا المجتمع إلى الاختيار به. وذلك رغم ما لهذه الظاهرة من جوانب سلبية على اللغة العربية / لغة البلاد وعلى هويتهم وانتسابهم الحضاري للثقافة العربية الإسلامية، كما سنرى لاحقا.

تسلط استعمال الفرنسية على التونسيات «المتعلّمات» :

إن ما بلغت نظر العالم الاجتماع في السلوك اللغوي للمرأة التونسية هو مبالغتها في استعمال اللغة الفرنسية

بدل العامية العربية التونسية النقية في حديثها عن الألوان والمقاييس والألوان والأرقام. فنحن، مثلا، لا نكاد نسمع أي تسمية للألوان باللغة العربية لدى التونسيات أثناء شرائهن بعض الملابس في المراكز التجارية وغيرها من المحلات. فالحديث عن ألوان الملابس ومقاييسها لا يتم في العادة إلا باللغة الفرنسية. فينلر استعمال الكلمات العربية للون الأزرق والأسود والأبيض والوردي والرمادي في حديثهن. وتستولي اللغة الفرنسية أيضا بطريقة شبه كاملة في الحديث على مقاييس طول وعرض الملابس. فهذا الاستعمال المتكرر باللغة الفرنسية في هذه المناسبات في دنيا عالم النساء يؤدي إلى نشأة عرف لغوي عام بين التونسيات يعطي الأولوية للفرنسية بحيث يجعلهن يخجلن من استعمال اللغة العربية في الحديث عن الألوان والمقاييس والأرقام. وشبه هذا الوضع ما نغده في خجل التونسيين والتونسيات في كتابة صكوكهم [شيكاتهم] المصرفية باللغة العربية. وحتى نسمي الأشياء بأسمائها نقول إن كل تلك الأمثلة تشير إلى أن حضورا غير شعوري لرواسب الاستعمار اللغوي الفرنسي بين أغلبية التونسيات صفة عامة وذلك بعد أكثر من نصف قرن من الاستقلال [الذروادي 1957: 2006، 242].

الفرنكوارب اللغة الأم عند التونسيات :

بتلك العينة المحدودة من الأمثلة على مدى تسرب وانتشار استعمال اللغة الفرنسية في الحديث العادي واليومي للتونسيات، يتجلى مدى بعد معظمهن عن استعمال العامية التونسية العربية النقية كلفة أم. ومن ثم، يجوز اليوم تصنيف لغة الأم عند النساء التونسيات إلى ثلاثة أنواع :

1 - العامية التونسية العربية النقية التي لا تستعمل إلا المفردات العربية. وهي ظاهرة نادرة بين معظم التونسيات.

2 - العامية التونسية التي تحتوي على عدد كبير من الكلمات والجمل الفرنسية. وبالتالي يمكن تسميتها

بالفرنكوارب العامية المتداولة في كامل المجتمع التونسي.

3 - الفرنسية كلفة أم في المقام الأول للعديد التونسيات. إنها ظاهرة موجودة بدون شك وربما تكون ظاهرة أكثر انتشارا من الصف الأول من العامية التونسية المشار إليها. وهكذا يتجلى أن اللغة الأم عند الأغلبية الساحقة من التونسيات ليست العامية التونسية العربية النقية وإنما هي الفرنكوارب [الذروادي 1957: 2006، 242]. قد يتفق رصيد اللغة الفرنسية بكثير عند العديد من التونسيات على رصيد اللغة العربية في حديثهن كما رأينا في ما ورد في مقال السيد محمد بن رجب. وهو وضع ينذر بمخطر فاجع للعامية التونسية العربية الأصيلة. يرى بن رجب [...] أن ما يجري على اللهجة الدارجة أمر غير مفهوم ولا هو مقبول. وإذا ما تهاونا أكثر فإن التونسي سيفقد لهجته شيئا فشيئا ولن يكون مفهومًا في جانب من الأوساط الاجتماعية في تونس ثم لن يكون مفهومًا في كامل البلاد العربية. [...] ويتساءل بن رجب أمام هذه الحالة اللغوية السيئة عن سبب غياب الوعي في المجتمع التونسي بهذا، ويعلق قائلا : «وما يزعم حقا أن لا أحد يصل على إيقاف هذا التيار الذي يتحرك بقوة، جارفا اللهجة التونسية التي يعتبرها المختصون أقرب لهجة إلى اللغة العربية الصافية». وبالتعبير السوسيولوجي، فإن تشخيصنا وتشخيص السيد بن رجب يشيران إلى وجود مشكل لغوي اجتماعي بالمجتمع التونسي اليوم. كيف لا والحال أن لغة البلاد تتعرض إلى أخطار من طرف أهلها لا تهدد مجرد استعمالها فقط بل هي تعمل، في نهاية المطاف على استئصالها. تفيد التحاليل أن ضعف العلاقة السليمة بين التونسيات والتونسيين ولغتهم الوطنية/ العربية يعود في المقام الأول إلى افتقار القيادة السياسية والنخب الثقافية التونسية - بعد الاستقلال - إلى ما يجب من الحماس لصالح التحرر اللغوي والثقافي من الاستعمار الفرنسي. فنشأت نتيجة لذلك عقلية تونسية جماعية غير واعية بطبيعة الاستعمار اللغوي الثقافي الفرنسي الذي يؤهل

مثال حي على علاقة الاغتراب المستمرة مع اللغة العربية التي يجدها المرء عند عدد كبير من المتعلمين والمتقنين التونسيين إنانا وذكورا. وتعني حالة الاغتراب هنا فقدان أو ضعف شعور الغيرة على اللغة العربية وندرة من يدافع عنها باقتناع وحماس بين العامة والخاصة. ومن ثم يؤدي مثل هذا الموقف إلى مشاعر وسلوكيات تحقر اللغة العربية وتبث الشعور بمركب النقص إزاء الذات والهوية باعتبار أن اللغة هي بطاقة الهوية الوطنية عند الشعوب.

فهل يمثل موقف هذه الزميلة من استعمال اللغة الوطنية انتفاحا على الآخر أم استلابا يس أهم مكونات هوية الأفراد والشعوب، ألا وهي اللغة ؟

ومن ثم، فهناك شروط ضرورية لتعلم لغة الآخر كوسيلة للانفتاح عليه، لا كضمانة للانسلاخ والانبات من الفات والهوية. وبالتالي فلا تطرح عندهم قضية الشروط الضرورية للمحافظة على ما أسميه المناعة اللغوية والثقافية للوطنيات والمواطنين التونسيين ومجتمعهم كما تعمل المجتمعات المتقدمة إزاء تعلم اللغات الأجنبية. إذ تمثل هذه الشروط - وفقا لتحليل الموضوعي -

محافظة لغتهم/ لغاتهم الوطنية على المكانة الأولى في قلوب وعقول واستعمالات الخاصة والعامة في مجتمعاتهم. وبالتالي لا توجد فرصة لظهور أعراض مركبات النقص عندهم بسبب تعلمهم للغات الأجنبية كما هي الحال في المجتمع التونسي. ويجب القول بهذا الصدد، إنه لا يجوز الترحيب بتعلم اللغات الأجنبية إذا أصبحت هذه اللغات مصدرا لجعل اللغة/ اللغات الوطنية في المكانة الثانية أو الثالثة بين أهلها وفي مجتمعاتها وسببا لبث مركبات النقص في الأفراد ومجتمعاتهم. تلخص مقولة ابن خلدون : «أن المغلوب مولع أبدا بالاعتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده» أسباب رغبة التونسيات والتونسين في استعمال الفرنسية بدل العربية .

الناس أكثر من غيره من أنواع الاستعمار إلى الاستعداد والتهيؤ للقبول بالاستعمار، كما قال المفكر الجزائري مالك بن نبي. ومن ثم، يُلمح ترحيب تلك العقلية التونسية الجماعية الحاضرة لرغبة استعمال اللغة الفرنسية ولو على حساب اللغة العربية.

اللغة الأجنبية وبث مركب النقص :

ينتشر اعتقاد جماعي ساذج في المجتمع التونسي بأن تعلم اللغات الأجنبية أمر إيجابي بالكامل. بينما تؤكد البحوث في هذا الموضوع أن تعلم اللغة الأجنبية ليس كذلك في كل الظروف ؛ وبالتالي قد يكون سلبيا على عدة مستويات نجهلها اليوم - حسب ملاحظاتي - الأغلبية الساحقة من الفئات المتعلمة بالمجتمع التونسي (Abdelilah-Bauer 2008).

قابلت في شهر جوان زميلة جامعية تونسية لا أعرفها من قبل في إحدى الندوات بتونس العاصمة حول المرأة العربية. فبدأنا نتحدث حول مواضيع الندوة. فكانت تخرج كلامها كثيرا بالفرنسية. وبعد مهلة من الاستماع إليها لم أكد أصبر على عدم الاحتجاج عليها فأخاطبتها قائلا «إني سوف لن أستمع في الحديث معك إن أنت واصلت هذا المزج اللغوي، فلما نهجتا العربية التوسية النقية أو العربية الفصحى لغتنا الوطنية» فأردفت قائلة : «فهل تقبل المزج باللغة الانكليزية» فأجبته «أبدا يجب الالتزام باستعمال اللغة العربية في شكلها العامي والفصح» فردت علي بالفرنسية قائلة : «même pour les intellectuels ؟ أي حتى بين المثقفين ؟

إن تأويل عالم الاجتماع لباطن تساؤل هذه الزميلة يشير إلى أن معظم المتعلمين والمتقنين التونسيين من الجنسين قد تعلموا - خطأ وجهلا - في المدرسة والجامعة والمجتمع وكان اللغة العربية/ اللغة الوطنية غير صالحة لتكون أداة تعبير على الفكر والثقافة والعلم بينهم .

فأصبح هذا الموقف ظاهرة جماعية تلاحظ بسهولة لدى عدد كبير منهم قبل الاستقلال وبعده. والزميلة

شعار التفتح على الآخر :

بناء على ما جاء من ملاحظات وبيانات سابقة للسلوك اللغوي لدى النساء التونسيات، فإن أغلبهن يرين جوانب إيجابية في استعمال اللغة الفرنسية بلا حدود على حساب اللغة العربية / الوطنية. إذ يعتبرن ذلك النوع من الاستعمال للغة الآخر معلما من معالم عملية التحضر والفتح التي يفتخر بها معظم التونسيات والتونسين. فشعار التفتح على الآخر عبر استعمال لغته يشبه شعار الكاتب الجزائري كاتب ياسين الذي نظر إلى لغة المستعمر (الفرنسية) على أنها عبارة عن غنيمة بالنسبة للشعوب التي وقع استعمارها وفي طليعتها مجتمعات المغرب العربي. ومن ثم، ينبغي المحافظة عليها بعد الاستقلال. وقد ناقشت مقولة هذا الكاتب الجزائري (الذواوي 2009: 72 - 85) فبينت أن لغة الآخر يمكن أن تكون غنيمة إذا لم تحسر اللغة الوطنية - بسبب حضور اللغة الأجنبية - مكانتها الاجتماعية والنفسية لصالح اللغة الأجنبية في مجتمعها وفي قلوب المواطنين والمواطنات. وبمقاييس حسابية بسيطة، يمثل حضور اللغة الفرنسية في استعمال التونسيات خيارا اجتماعية ونفسية للغة العربية/ الوطنية، تمثل في فقدان الموقع الأول في الاستعمال بين التونسيات والتونسين ومن ثم، لا يجوز اعتبار هذا الوضع اللغوي المشين للغة العربية لدى التونسيات والتونسين تفتحا على الآخر أو غنيمة مجانية مكتسبة منه، بل هو صئارة استلاب للغة العربية وبالتالي للهوية التونسية العربية.

تصلح اليوم بعض المعطيات الواردة أعلاه حول مكانة اللغة العربية المتدنية لتفسير قبول الكثير من الإماءات والاباء التونسيين نصيحة معلمات مدارس البعثات الفرنسية بأن لا يتحدثوا بالعربية مع بناتهم وأبنائهم في منازلهم حتى يتقنوا الفرنسية. وفي ذلك نهيمش وإقصاء للغة العربية

إن التفتح الحقيقي والمفيد على الآخر لا يتم دون المناعة اللغوية والثقافية الذاتية للأفراد والمجتمع. ويمثل

ذلك بالتحديد في أن تحتل اللغة العربية في المجتمع التونسي المكانة الأولى في قلوب وعقول واستعمالات المواطنين والمواطنات ومؤسسات مجتمعهم. ووفقا لهذه المعايير فإن أغلبية التونسيات والتونسين بصفة عامة غير مؤهلين لرفع شعار التفتح الحقيقي على الآخر في أمن وأمان ويتبادل تندي ومتكافئ معه، وذلك بسبب فقدانهم وفقدانهم العناصر الأساسية للمناعة اللغوية الثقافية الوطنية.

دلالات الثبرة الباريسية عند المرأة التونسية :

هناك إجماع في المجتمع التونسي أن المرأة والرجل يختلفان في نطق حرف الـ (r) الفرنسي أثناء حديثهما بالفرنسية الصرفة أو أثناء مزج حديثهما بالعربية والفرنسية (الفرنكوأراب) أو عندما يقرآن كلمات وجمل اللغة الفرنسية. ويمثل هذا الفرق النطقي بين الجنسين في أن المرأة قبل أكثر من الرجل إلى نطق حرف الـ (r) بـ *بيرة باريسية*، أي بـ *بيرة* (بيرة نطق بـ *بيرة* تشبه نطق حرف الغين (غ) في اللغة العربية [الذواوي 1981 Dhaoudi 1996]). وفي مقابل ذلك يميل الرجل التونسي أكثر إلى نطق حرف الـ (r) كما ينطق حرف الراء (ر) في لغة الضاد.

إن هذا الاختلاف النطقي بين الذكر والأنثى قد لا يبدو ذا أهمية بالنسبة للإنسان العادي، ولكن الأمر ليس كذلك بالنسبة لكل من عالم اللغة والاجتماع والنفس. فالفرق في نطق حرف الـ (r) بين الجنسين قد تكون له دلالات ذات أبعاد نفسية واجتماعية وثقافية عند كل منهما. ويعبارة أخرى فنطق حرف الـ (r) بالثبرة الباريسية عند الأنثى ربما يرمز إلى حالة نفسية أو اجتماعية أو ثقافية أو بعضها أو كلها معا عند المرأة التونسية. وكذلك الشأن بالنسبة لنطق الـ (r) بـ *بيرة الراء* (ر) العربية عند الذكر التونسي.

وما كان لي في حقيقة الأمر أن أترض اقتراح ثبرة نطق الـ (r) عند كل من الجنسين التونسيين بدلالات

الـ(2) بين الجنسين تحتاج في المقام الأول إلى معرفة نوعية علاقة الأثنى بالذكر في المجتمع التونسي. فالعلاقة بينهما لا تزال تشوبها في بعض الحالات ،على الأقل، عدم المساواة حيث يتمتع الذكر أحيانا بنصيب الأسد. ويتجلى هذا الوضع، مثلا، في فقدان المساواة الكاملة بين الجنسين في التمتع بما أريد أن أطلق عليه بمكاسب الحدّثة بمفهومها الغربي. فحرية الفرد في ممارسة التعرّف والاتصال بالجنس الآخر والتقلّد أثناء الليل والنهار وحضوره في أي مكان يريد بكل حرية (المقاهي، قاعات السينما والمسرح...) وارتدائه اللباس الذي يرغب فيه... كلها سلوكيات تقتزن بظاهرة الحدّثة المعاصرة في المجتمعات الغربية. وواضح أن الأثنى في المجتمع لا تتمتع بتساو كامل مع نظيرها الذكر في بعض تلك المكاسب الحدّثية. إن وجود حالة اللامساواة هذه ربما يساعد على تفسير الفرق التطفي لحرف الـ (2) بين التونسية والتونسي. فالحدّثة أثبتت أنها قطب رئيسي يترّاق وجلبد لاهتمامات الأفراد خاصة أفراد مجتمعات العالم الثالث الذين تعرّضوا ويتعرضون أكثر من غيرهم إلى عمليتي التعليم والتثقيف الغربيين. وهكذا فالإجذاب والتوجه نحو عالم الحدّثة عند الأثنى أصبح محرّكا رئيسا يدفع بها إلى تقليد الغرب الغالب بما فيه على المستوى اللغوي كوسيلة تعويضية لفقدان المساواة الكاملة مع الرجل. وكما رأينا فالملغلوب مولع دائما بالانقياد بالغالب عند ابن خلدون. ومن هذا الطرح التطريي لمفهوم الحدّثة واتعكاساتها على الجنسين أطرح الآن فرصيات أسباب الاختلاف التطفي لحرف الـ (2) بأكثر دقة بين الأثنى والذكر في المجتمع التونسي.

النّبة الباريسيّة جزء من كلّ :

1- نطق حرف الـ (2) عند التونسية والتونسي هو جزء من ظاهرة لغوية كبرى يتجلى في تحدّثهما بالفرنسية الصرفة أوفي مزج حديثهما بين العامية العربية والفرنسية (الفرنكوآراب) في نفس الوقت [الذواوي 2006]. يمكن هنا ذكرصفتين من الفرنكوآراب (1: الـ)الفرنكوآراب الذكورية ، ب) الفرنكوآراب الأثوية. وتتميّز هذه

نفسية واجتماعية وثقافية لو أنّ الفرنسيين البارييين ذكورا وإناثا كانوا مختلفين في نطق حرف الـ (2) أثناء حديثهم بلغتهم الفرنسية. لكن سكان باريس الأصليين مشهود لهم نساء ورجالا قتيانا وفتيات... بنبرة الغين (غ) عند نطقهم حرف الـ (2) في لغتهم. ومن ثم لا يجوز للباحث الاجتماعي الجاد أن يتبنى موقف اللامبالاة من ظاهرة الاختلاف العام بين التونسية والتونسي في نطقهما لحرف الـ (2) أثناء استعمالهما للغة الفرنسية. أي أنه مطالب أن يسأل نفسه : لماذا يختلفان في نبرة نطق حرف الـ (2) والحال أن الفرنسي الباريي ونظيره الباريية لا يختلفان؟ وكما أشرنا سابقا، فإن صمت علم الاجتماع العربي عن دراسة السلوك اللغوي العام عند النساء هو الذي يفسر حالة اللامبالاة إزاء الدلالات النفسية والاجتماعية والثقافية للنبرة الباريية عند المرأة التونسية.

الاسباب الفطرية :

ليس هناك حاجة للإطناب للتنبيل على أن جنود هذا الفرق التطفي لا يمكن أن تعود إلى عوامل وراثية : بيولوجية فيزيولوجية وعصبية مخية تستمع، من جهة، للجنس الأثوي بالقدرة على نطق حرف الـ (2) بنبرة الغين وتمييق، من جهة أخرى، الجنس الذكوري على القيام بذلك. فمقدرة الجنسين على نطق حرف الغين (غ) وتساو في اللغة العربية يضع حدّا لمقولة عوامل الوراثة ويقوضها من الأساس. وإلغاء فرضية الأسباب الوراثة لتفسير السلوكين اللغويين قيد الدرس، فإن الباحث يجد نفسه مضطرا لسبر العوامل الاجتماعية والنفسية والثقافية التي تؤثر في إفراد هذين النمطين من السلوك اللغوي، فيركز على أهمية المؤثرات الخارجية (المكسبة) في بلورة ملامح السلوكين اللغويين.

الحدّثة وتقليد الآخر :

ولتحديد طبيعة العوامل النفسية والاجتماعية والثقافية التي تلعب دورا حاسما في الاختلاف التطفي لحرف

الأخيرة عن الأولى في كون أن التونسيات يملن أكثر من نظراتهن الرجال إلى استعمال كمية أكبر من الكلمات والعبارات الفرنسية أثناء حديثهن بالعامية التونسية. ومن ثم، فالفرق في استعمال اللغة الفرنسية من طرف الجنسين لا يقتصر على مجرد الفرق في نطق حرف الـ (r) في لغة مولاي بل يتعداه إلى عدد الكلمات والجمل التي يستعملها كل منهما من اللغة الفرنسية [Dhaouadi 1996].

2 - لاتزال اللغة الفرنسية تمثل لكل من التونسية والتونسي شيئين :

(أ) إنها لغة الغالب،

(ب) إنها لغة الحداثة.

وهذان الأمران يحفزانهما على الانجذاب إلى استعمال اللغة الفرنسية أكثر ما يمكن من أجل الرقعة نفسيا من معنوياتهما (المغلوب/المغلوبة). ففي استعمال لغة الآخر شعور بتحسين الذات ورفع من مكانتها.

3 - والسؤال الرئيسي هنا : لماذا تنفوق التونسية المتعلمة في انجذابها إلى الفرنسية على نظيرتها التونسية المتعلم ؟ أي لماذا تتغلب عليه في نطق حرف الـ (r) بالثيرة الباريسية وفي عدد المفردات والجمل التي تستعملها من اللغة الفرنسية أثناء سلوكها اللغوي العام ؟

الحمية الاجتماعية والنفسية والثقافية والسلوك اللغوي :

إن الإجابة على ذلك السؤال يحددها ما أريد أن أطلق عليه قانون الحمية الاجتماعية النفسية والثقافية. فعلى المستوى الاجتماعي تشكو المرأة التونسية من دونية مزدوجة : (أ) فهي مثل نظيرها الرجل في موضع المغلوب بالنسبة للمستعمر الفرنسي القديم الغالب والغرب بصفة عامة (ب) فهي تشكو من دونية ثانية مقارنة بزميلها الرجل من حيث مكانتها الاجتماعية عموما وتتمتها بمكاسب الحداثة خصوصا [Dhaouadi

2008]. وبعبارة أخرى، فالبنى الاجتماعية وقيم وأعراف وتقاليد مجتمعها العربي المسلم تضع أمامها عراقيل أكثر بالنسبة لمحاولتها التقدم اجتماعيا وكسب رهان الحداثة. في هذه الظروف تجد نفسها معرضة أكثر من الرجل التونسي إلى ضغوط وإحباطات نفسية واجتماعية وثقافية. وسعيها لتجاوز وضعها الاجتماعي والنفسية والثقافية المتدنّي تلوذ بما يمكن أن نسميه بالحل الرموزي التعويضي، أي أن حالة عجزها على تغيير وضعها الاجتماعي مباشرة جعلها تلجأ إلى أحضان اللغة الفرنسية كعالم رموز لغوي تقدّي وتحديثي. فتستعملها أكثر من نظيرها الرجل وتتقن نطقها الصحيح بالكامل كما يفعل ذلك البارييون أنفسهم. واستعمال التونسية للرموز اللغوية كحل لوضعها الاجتماعي المتأزم ليس بالشيء الغريب. فخطاب «الدعاء» [الدعاء على] المتلفي بين الفئات الشعبية التونسية مثال آخر حيّ وناطق على ذلك [الملاوي 2006 : 231-244]. فاستعمالها المكثف للفرنسية وبالثيرة الباريسية في نطق حرف الـ (r) هو عبارة عن احتياج سلمي ضد مجتمع ذكوري، من جهة، «تقليد» بالكامل للآخر الفرنسي في لغته، من جهة ثانية. أما محافظة التونسية على نطقه حرف الـ (r) بنبرة الراء (ر) العربية ففيها أكثر من إشارة ورمز على وضعه الاجتماعي والنفسية والثقافية في هذا الصدد. نعم هو منجذب إلى استعمال الفرنسية بسبب انجذابه للحداثة وبسبب وضعه المغلوب أمام الفرنسي والغربي بصفة عامة. ومع ذلك يبقى وضعه الاجتماعي والنفسية أحسن من وضع زميله المرأة كما بينت. وهذا ما يسمح له بالتميّز شيئا ما عن الفرنسي الباريسي وهو يستعمل لغته. فهو ينطق عموما حرف الـ (r) بنبرة عربية لا بنية باريسية. فكأنه يسلكه اللغوي هذا يؤكد، بإصرار، تعنته في التمسك بشيء من ذاتيته/هويته حتى وهو يقلّد الآخر في استعمال لغته، أي أنه غير مهتم اجتماعيا ونفسيا وثقافيا - مثل نظيره المرأة - لتقليد الآخر بالكامل. فعلى مستوى تقليد الآخر لغويا، نحن، إذن، أمام صنفين من التقليد : (1) تقليد

1 - الفرنكوارباب المشحونة بمفردات اللغة الفرنسية وجعلها عند الأغلبية الساحقة من التونسيات المتعلّقات كأمهات أو كمازيات

2 - الفرنسية كلغة الأم عند الكثير من التونسيات. ونتيجة لهذا الوضع اللغوي المأزوم ذي الجذور النفسية بين معظم التونسيات حسب الباحثة الأمريكية، فإن ضعف حماسهن لاستعمال اللغة العربية/الوطنية أو العامية التونسية العربية النقية يصبح أمراً مفهوماً.

وبغياض مثل ذلك التعاطف مع اللغة الأم (اللغة العربية أو العامية النقية) عند أغلبية الأمهات التونسيات تتصور علاقة أطفالهن باللغة العربية في شكلها الفصح والعامي. ومن ثم، تتأثر سلباً علاقة الأجيال الصاعدة باللغة العربية، لغتهم الوطنية.

بعد هذا التحليل النفسي الاجتماعي للسلوك اللغوي الجاهل للمرأة التونسية يتضح أن هذا السلوك هو حصيلة لمشاكل ثقافية ونفسية ومجتمعية تعاني منها النساء أكثر من الرجال في المجتمع التونسي. وبعبارة أخرى، يجوز القول بأن على روية الباحثة الأمريكية بأن الركض وراء استعمال اللغة الفرنسية يشير إلى أعراض مرضية نفسية. ومن ثم، لا ينبغي التباهي والافتخار به كما تفعل الكثير من التونسيات، إذ ما هو - في نهاية المطاف - سوى مؤشر على مخزون مشاكل ثقافية ونفسية واجتماعية لعب ويلعب فيها تسلط الاستعمار اللغوي الثقافي الفرنسي دوراً أكبر وأبرز على النوع/ الجندر الأنثوي.

تؤكد المؤشرات السابقة على علاقة التونسيات باللغة العربية والعامية التونسية العربية النقية أن هالك موقفاً جماعياً غيوسوي لديهن إزاء لغتهن الوطنية. يعتبر علم النفس الاجتماعي أن مثل ذلك الموقف هو بوابة واسعة لبث وغرس جذور ومعاليم أمراض مركبات التقص عندهن. إن دراسات العلوم الاجتماعية تجمع أن هناك علاقة وثيقة بين اللغة والهوية الجماعية للشعوب (Kivisto 2002 : 14). فالاختلال في هذه العلاقة بين التونسيات واللغة العربية هو مصدر أساسي لحلق شخصية أو هوية نسائية

بالكامل و(2) تقليد متقوص. وكل منهما حصيلة لنوع خاص من الحتمية الاجتماعية والنفسية والثقافية كما تم بيان ذلك. ويفصح كل من هذين التقليدين عما تتعرض له هوية كل من الجنتين من درجة انصهار في الآخر. ومن المفارقات هنا أن يستمر التونسيات والتونسيون بعد الاستقلال وبعد الثورة في الاعتقاد بأن ميلهم إلى استعمال اللغة الفرنسية بدل العربية يعدّ سلوكاً تقدّماً وعصرياً والحال أن العكس هو الصحيح. فهو تخلف آخر كما أطلقنا عليه [الذوايدي 2002].

الحدائث مصدر مشاكل لدى التونسيات :

إضافة لما ورد ذكره من أسباب، فإن إحدى الباحثات الأمريكيات ترى أن الركض وراء الحدائث يؤدي إلى أمراض نفسية لدى المرأة التونسية [Hays1987]. وكما رأينا، تجد المرأة التونسية المتعلّمة على الخصوص نفسها مجذوبة إلى الحدائث الغربية بسبب انصاف الطرف الغالب/ الفرنسي بها ويسبب مناداة مجتمعها بقوة يكسب رهان تلك الحدائث منذ الاستقلال في 1956. وفي المقابل، فيعزز تقاليد المجتمع التونسي وبيمه لا تسمح للمرأة التونسية، كما تسمح للرجل، يقطف بعض ثمار الحدائث بمعاملها الغربية. يمثل هذا الوضع في نظر الباحثة الأمريكية عامل ضغط على المرأة المشدودة بقوة إلى قطب الحدائث الغربية. في هذا المآزق يبدو أن النساء التونسيات يجتنحن إلى حل سهل لأعراض المرض النفسي. ويمثل ذلك في استعمال اللغة الفرنسية (كرمز لحدائث الطرف الغالب/ الفرنسيات) أكثر من الرجال لتعويض فقدان بعض مكاسب الحدائث التي لا ترحب بها الثقافة التقليدية للمجتمع التونسي. وهكذا يجوز تأويل الرغبة الكبيرة لدى التونسيات في استعمال رصيد ضخم من الكلمات والجمل الفرنسية كأعراض مرضية نفسية حسب رؤية بحث هذه الجامعة الأمريكية. وبناء على هذا المنظور النفسي، فإنه يصبح مفهوماً ومشروعاً طرح التفسير النفسي لوجود صنفين من لغة الأم لدى التونسيات المشار إليهما سابقاً:

بتاح الحداثة والنهضة والتقدم لاعتبار طريق تبيينها للغات الأجنبية في الحياة اليومية على حساب لغتيهما الوطنيتين وإنما كسبتها وهان التقدم والحداثة في المقام الأول بفضل العلم والعمل، والتخطيط والرؤية الاستشرافية لمستقبلها ومستقبل العالم في القارات الخمس. تلك هي المعادلة الأمنية على درب الكسب الفعلي لرهان الحداثة والتقدم للمجتمعات وأفرادها نساء ورجالا. أما الاعتقاد في أن اللغات الأجنبية هي البوابة المؤدية إلى التقدم والحداثة فذلك عبارة عن «سراب بقية يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا». هناك، إذن، مشروعية للقول إن معالم الاستعمار اللغوي لدى التونسيات المطروحة في هذا النص هي نتيجة أيضا لفتور حرص قيادات المجتمع التونسي المتنوعة على كسب رهان الاستقلال اللغوي الثقافي أو ما يجوز تسميته بالاستقلال الثاني. وهو وضع يجعل، بكل المقاييس، مشروع الاستقلال التام ناقصا، فيحيي التونسيات والتونسيين عن وعي أو عن غيروي وإدراك إلى الاستعداد والرضا بقبول استعمار ثقافة الاستعمار خاصة اللغوي والثقافي كما أكد على ذلك هذا لك بن نبي.

مضطربة ومرتبكة. إذ تشير بحوث تلك العلوم أن العلاقة بين اللغة والهوية علاقة وثيقة جدا. ويجوز على هذا الأساس توقع تأثر الهوية العربية للمرأة التونسية سلبا بسبب ضعف علاقتها باللغة العربية، كما رأينا، أي أن ضعف هذه العلاقة مرشحة بقوة لكي تنقص من تماسك وصلابة معالم الهوية العربية لأغلبية النساء التونسيات المتعلّقات على الخصوص.

اللغة الأجنبية سراب لكسب الحداثة :

يفيد التحليل الوارد في هذه المقالة أنه يجوز القول بأن المرأة التونسية المتعلّمة على الخصوص هي أكثر عرضة من نظيرها التونسي لعامل الاستعمار اللغوي الذي يشكو منه المجتمع التونسي. أي أن التونسية تشكو أكثر من ظاهرة تخلف الآخر. يمثل هذا الأخير في تخيل واعتقاد النساء والرجال في هذا المجتمع أن مجرد استعمال اللغة الفرنسية في الحديث والكتابة يجعلهن ويجعلهم قادرات وقادريين على دخول قصص الحداثة والتقدم بكل سهولة. هكذا بكل بساطة وسلاجة. لكن واقع تجربة الحداثة والتقدم الحقيقيين عند الشعوب المعاصرة تنفي وجود مثل تلك العلاقة التخيلية والساذجة. فاليابان وكوريا الجنوبية غنكتا من القو

المصادر والمراجع

أ - با للغة العربية

- الدواوي، محمود التحلف الآخر: عولة أزمة الهويات الثقافية في الوطن العربي والعالم الثالث، تونس الأسبوعية للنشر [2002].
- الدواوي، محمود، المروكوأراب الأتوية بالمغرب العربي، شؤون عربية، 1981، العدد 21
- الدواوي، محمود [2006] الوجه الآخر للمجتمع التونسي الحديث، تونس، تيرالزمان.
- الدواوي، محمود، اللغة العرسية في المغرب العربي: غنينة حرب أم امتلاب هوية؟ المستقبل العربي، العدد 368، 2009، ص 72-85.
- اللسان العربي وإنشكالية التلغوي بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية [2007]

ب - با للغات الأجنبية

- 1) Abdelilah-Bauer, B. Le défi des enfants bilingues: Grandir et vivre en parlant plusieurs langues, Paris, La Découverte (2008).

- 2) Dhaouadi, M, Un essai de théorisation sur le penchant vers l'accent parisien chez la femme tunisienne, International Journal of the Sociology of Language, No.122, 1996, pp 107-125.
- 3) Dhaouadi, M. Globalization of the Other Underdevelopment: Third World Cultural Identities, Kuala Lumpur, A.S.Noordeen, 2002.
- 4) Dhaouadi, M, Arab Cultural Concepts for Cultural Sociology, Contemporary Arab Affairs, Vol.1, No.1, January 2008, pp.76-82.
- 5) Hays, P. Modernization, Stress and Psychopathology in Tunisian Women (Unpublished Ph.D Thesis) University of Hawai (1987).
- 6) Holmes, J. Meyerhoff, M., Eds, Handbook of Language and Gender, Oxford, Blackwell Publishing (2005).
- 7) Kivisto, P. Multiculturalism in Global Society, Oxford, Blackwell Publishing (2002).
- 8) Warm, S. Atlas of the World's Languages in Danger of Disappearing, Paris, Unesco Publishing (2001).

الإنسان القانوني

بحث في وظيفة القانون الأنثروبولوجية (*)

تأليف : آلان سوبيو / تعريب عادل بن نصر / جامعي، تونس

ولما كانت للفعل البشري وظيفة تحيينية للمنتصوص عليه والمتعارف عليه، غدا من الوجه اقتفاء تقاليد المعاني والمقاصد القانونية.

وقد اقتضى هذا الضرب من التحقيقات الاستشاس بالمصالح الأنثروبولوجي، وهو مقارنة ترصد المآذح التنظيمية والأدوات والاستراتيجيات التي تعتمد لتحقين الالتزام بقواعده واستغلالها من طرف الأفراد والمجموعات. واستنادا إلى هذا الخيار في البحث، جعل آلان سوبيو المخطط الناظم لتأملاته طرعا معاده "آلة من الخطأ احتلال (القانون)، مثلما نزع إليه اليوم في "تقنية" حالة" حالية من كل دالة" (ص39)؛ فالولوج إلى أصقاع الأنساق المنحكمة في الوقائع البشرية والحدث التاريخي يتم بتقصي ما وراء التجليات التنظيمية (les manifestations normatives) والأنماط المعلنة (les modes déclarés). وحالما يطلع قارئ الكتاب على هذا الطرح، ينبثق لديه وعي بأن طرافة الجهد الذي بذله المؤلف تكمن في جراءة المسألة. ونعتقد أن الحفريات المعرفية التي تتخذ مبحثا لها ثلاث الحرية والحق والسلطة والتنظيم والمنع والعدل ووظائفها وأساليب تأويلها هي مدخل يقود، ولا ريب، إلى إنجاز مراجعة حاسمة لدور القوانين، بل وكذلك لمصادرها وأشكالها.

كما نلتمس في تدقيقات هذا البحث مساهمة نوعية في "التأسيس الجديد" لكونية غير متعسقة.

وقد جاء تفصيل ما سلف في جزء تمهيدتي وفي قسمين كبيرين مثلت مفصلها مادة الكتاب الغزيرة والثرية.

■ ينسب هذا الجهد في التأمل إلى الاستقراء الأنثروبولوجي. ولقد لمسنا فيه من المزايا المنهجية والمعرفية ما يعزّ تضامرها في كثير من المؤلفات. ويكمن القادح وراء هذه المكابدة العلمية الطريقة في التسليم بأن كل منظومة تعقيدية (système normatif) تستقي جدواها من مدى تجاوب الأفراد معها؛ فكان أن نجم عن ذلك الإقرار بأنّ للأشخاص والسياسات دورا أساسيا في تشكيل سمات التنظيم (la réglementation) والانتظام (la régulation).

كان التمهيد مجالا نسجت فيه المنطقات التي ارتأى صاحبها أن تكون دعوة للانتباه المستمر للشحنات الدلالية الكامنة في الخطاب القانوني صياغة وتأويلا وتجسيدا. ويستهل المؤلف هذا الحيك التمهيدي بالإقرار بأن "اللغة الأم، باعتبارها أول مصدر للمعنى هي (...) أول الموارد الدغمائية الضرورية لتشكيل الذات. و ما تمنحه من حرية لكل شخص بأن يفكر ويعبر، كما يشاء يفترض خضوع الجميع للحدود التي تضفي معنى على الكلمات التي تشتمل عليها" (ص14). وباللغة ذاتها يحول القانون الأفراد إلى ذوات قانونية تتمتع بحقوق وتلتزم بواجبات. ويكون "مهذبا بالبلادة" وعرضة للتمهيش "من كان سجين تصوّره الخاص للعالم" ولم يقر بحقيقة التصوّرات الأخرى الممكنة للتنظيم المجتمعي والتعايش. ومن هذا المنظور، يمثل توق المجتمعات إلى العدالة معطى أنثروبولوجيا أساسيا (ص15) ومتوّعا تنوع البيئات والأنساق الدنيوية والحضارية.

غير أن أبرز ما رصده آلان سوبير، في هذا الصدد، هو أن "فكرتي القانون والعقد تمثلان نقطتي انطلاق من بين عدة طرائق في تأسيس العدالة بين الناس وإخضاعهم إلى سلطان العقل" (ص16)، فخلص - إثر ذلك مباشرة - إلى أن اعتبار كل واحد منا إنسانا قانونيا «هو الأسلوب الغربي في ربط البعدين البيولوجي والرمزي اللذين يكوّنان الإنسان» (ص16) ولكن الأنظمة القانونية الغربية التي كرسّت، بإطراد، مفهوم الإنسان باعتباره كائنا عاقلا "تقوم هي ذاتها على مقولات دغمائية المنشأ" (ص27)، أي على معتقدات لا يمتلك الشخص معها (وإزالتها) التقدير الحر، وإنما تفرض عليه حتما ولا زميتا. لقد نشأ مفهوم "الحقيقة القانونية" المسلّم بها والمحمول بها اجتماعيا بصفتها تلك.

ولما كان البعد الدغمائي ممّا يتعدّل البوح به صراحة، اتجه الجهد إلى إذابة القانون في نواميس العلم؛ "فبالأسس راجت قوانين التاريخ وقوانين الجنس البشري، واليوم تسود قوانين الاقتصاد أو

علم المورثات" (ص30). وطالما اتجهت النظريات والمؤسسات إلى تفسير القانون من دون الرجوع إلى فكرة العدالة، فمن يعدو الأمر كونه خطأ جسيما وغرورا يكرّس اللاواقعية. ولئن اعترف بعض الفقهاء بما للقانون من صلة بالعدالة، فإن مرة هذا الاعتراف في رأي أ. سوبير هو فقط "مماثلة (العدالة) فورا مع دفع المنافع الفردية إلى حدّها الأقصى" (ص33) أي "إرجاع كل قاعدة إلى حساب منفعة يكون في الوقت ذاته مصدر شرعيتها ومقياسها" (ص34).

صارت هذه الفردية عماد الصرح القانوني في الغرب، وارتقت إلى مصاف القيم المقدسة، بل وسادت على العالم بأكمله. ولم يجانب أ. سوبير الصواب حين استنتج تبعا لذلك، وقوع أوروبا في "أصولية غريبة لا يمكن إلا أن تغدّي في المقابل الأصوليات الصادرة عن أنظمة المعتقدات الأخرى" (ص38).

وحين بلغ أ. سوبير هذا المستوى من التشخيص، استقام لديه وجوب التحذير من حدوث "صدام الحضارات" بتصارُع المعتقدات بسبب هشاشة التناول الأنثولوجي. وهذا ما حدا إلى الدعوة إلى التأمل من جديد في ما يضيف على القانون ميزته الكبرى، ولا يكمن ذلك - حسب رأيه - في "إرث المعتقدات التي ازدهر على أساسها الغرب، وإنما هو ذلك الرصيد من موارد التأويل التي ينطوي عليها" (ص38). وبما أنّ القانون يقوم أساسا بوظيفة المنع متوسّلا في ذلك بإجراءات خاصّة، فإنّ تقنياته لبلوغ ذلك هي الأجدى بالمتمحيص لأنها بوّابة للتفوذ بل ولامتلاك السلطة.

وقد خصّص أ. سوبير القسم الأول من الكتاب لاستقراء ملامح "الدغمائية القانونية ومعتقداتنا التأسيسية". وإن استثناسه بالمقاربة الأنثروبولوجية لتفكيك مدلول الكائن البشري (الفصل الأول) وسلطة القوانين (الفصل الثاني) وأصول العقد ومهمته (الفصل الثالث) جعلنا نلاحظ أنّ ما يلوح محتثما في النموذج التفكيدي الرسمي هو تلك الجوانب الوظيفية في

القواعد. وتكمن مزية هذا الاستنتاج في مدنا بمدخلين عمليين يمكنان من تجديد آليات التفكير في الأنظمة القانونية :

أولهما: إن مفاهيم الحرية والحق والواجب والمتوع والمسموح لا تنحصر في المدونات (les corpus) وإنما هي أنماط من المعاملات والمواقف تخضع للملاحظة المباشرة عبر الأزمنة والأنساق الحضارية المتنوعة.

ثانيهما: إذا سلمنا أن النظام القانوني باعتباره نموذجاً رسمياً (Un modèle officiel) يندرج ضمن نظام أشمل هو النسق الثقافي والاقتصادي، فإنه يستقيم التأكيد بأن النموذج تابع وليس أصلاً للأفعال والمواقف. وبناء على ذلك، فإن النظر في نشأة القواعد التنظيمية وتجلياتها ومصادر سلطتها يكتسي طرافة إذا ما اتخذ من سلوك الأفراد والمجموعات ومن تمثلاتهم للنظام مجالاً لتحقيقاته. ولا غرابة بعد ذلك أن يجزم آلان سوبيو بأن معين الانتظام (La régulation) وتماصك المجتمعات لا يمكن في النموذج المعلن، وإنما في العلاقات التي تنشأ استناداً إلى اعتبارات تقوم على مفاهيم "الكي" و"الطوارئ" و"الضرورة" و"المصالح" و"الحاجة" و"الهوية".

ولما غدت هذه المفاهيم معايير مستبطنة لدى الناس، تقدّر بواسطتها حدود الجواز والرفض للأفعال، بدا وجبها عند أ. سوبيو أن يخوض في القسم الثاني من كتابه في ما يميز القانون، والمقصود به "وظيفة المنع" وما يربط بها من مصادر تأويل. ولعل أبرز ما يلفت الانتباه في هذا المجال هو توضّح المؤلف إلى استشراف التجديد القانوني من خلال الإبحار في ثلاثة أقطاب. وهكذا، عكف أولاً على رصد ما به يتحقق "إتقان التقنيات" فكان جهده سبياً "لأسلوب المنع" (الفصل الرابع)؛ ثم حقق ما بواسطته يكتمل ترشيد السلطات فيحدث الانتقال "من الحكم إلى الحكم الرشيد" (الفصل الخامس). ولا غرابة بعد ذلك أن يخلص إلى صياغة ما يفضلها يرقى "استعمال (مقولة) حقوق الإنسان" (الفصل السادس).

لو اخترلنا ما أفاض فيه آلان سوبيو في الفصل الرابع من كتابه لحصرناه في تدقيقه لما يميز التنظيم عن الانتظام؛ فإن ننظم "هو - على حدّ قوله - أن نملي قواعد من الخارج، في حين أن الانتظام هو الالتزام باحترام القواعد الضرورية لتسيير الانضباط الذاتي لمنظمة معينة" (ص229). إن جهد آلان سوبيو في هذا الصدد هو كشف لمزايا "التعديل الملّام في مقابل التنظيم الصارم. وإن صار القانون إفرازا من إفرازا تعديل المقصود فإنه سيؤدي لا محالة "وظيفة متميزة" ويتحوّل عندئذ إلى "أداة تونس التقنية" (ص232). ولعل الاحتكام إلى هذا المصدر هو الضامن لنجاعة السلطة ومصدقيتها وديمومتها نظراً لاتباعها لا من افتراضات القانون وأعمال المشرّع حصرياً، وإنما من حاجات الإنسان في أزمنة وأمكنة ووضعيات بعينها أي إنها توضع "تحت رعاية الشعب الذي يتجدد باستمرار" (ص256)؛ وهذا ما صافه أ. سوبيو بـ"بلاغة فائقة في الفصل الخامس حين انطلق من طرح مفاده أن السلطة "تحتاج (...) إلى أن يُعترف بها كشيء طبيعي يستندة وإلا فإنها تكون استهتكت قواماً سرعة في العنف والقتل" (ص255). وكأنا "بترشيد السلطات"، كما ورد في الفصل الخامس، لا يتحقق إلا بالبحث عن مبررات الحكم في قواعد تسيير متأصلة في المجتمع لا في هيئة ذات سيادة مستقلة بالهيمية الإجرائية (التقنية) (ص259).

ولما كان الاستقراء الأثروبولوجي ينقل مركز الاهتمام من صلاحيات النظام إلى حقوق الإنسان، صارت مراجعة الصروح القانونية المألوفة أمراً ملجأ. وفي رأي أ. سوبيو، يقتضي إنجاز هذا "المشروع" أن "نبدأ بفتح باب التأويل في مجال حقوق الإنسان" (339) لكل الحضارات، وأن نجوّز لأنفسنا "سبلاً تأويلية (...) تكون مفتوحة على جميع الحضارات" (ص339).

ويقرّ أ. سوبيو، في هذا المقام بأنه "يستعمل" عمداً هنا مفهوماً دافعت عنه أجيال من المفكرين المسلمين

هنا أنّ هذا النهج "يفترض أن تعدل دول الشمال عن اللجوء، دائماً وفي كل مكان، إلى فرض تصوّراتها الخاصة، وأن تنخرط في مدارس الآخرين حول عمل مشترك يهتمّ بتساؤل الإنسان عن ذاته" (ص356).

إنّ جهد أ. سويو التمهيسي جعل المشهد القانوني يلوح متعّد المياسم. وهو يتراءى لقارئة على هيئة منعطفات أبستمولوجيّة وعمليّة قوامها اهتمامات طريفة ورهانات مصيريّة حريّ بالأنظمة أن تعجّل بتقديرها.

الحريصين على حفظ بلدانهم من التأخر وعلى تجديد الصلة بتلك الصفحات المشرقة في حضارتهم؛ ذلك بأنّ الفكر والقيم الغربيّة ستكون مهذّدة بتقهقر مماثل إذا هي أذعنّت بدورها للأصوليّة" (ص339).

ذاك هو السبيل الذي يستوجب التشجيع في اعتقاد آلان سويو فإن يكون القانون مجال تأويل رحب يدلي فيه كل بدلوّه هو المسلك الذي يخوّل التوصل إلى الاتّفاق على القيم التي تجمع البشر. وحرّيّ بالتذكير

(*) آلان سويو ، الإنسان القانوني بحث في وظيفة القانون الأنثروبولوجيّة، منشورات المنظمة العربيّة للترجمة، سبتمبر 2012، ص 386.
المروان الأصلي : Alain Supiot . Homo juridicus. Essai sur la fonction anthropologique du droit, Seuil, 2005, p 354

تَحَوُّلُ الشَّاعِرِ الْقَبَلِيِّ إِلَى بَطْلِ قِصَّةٍ « غَزَلِيَّة »

عِنْدَ الرِّوَاةِ الْعَرَبِ فِي الْقَرْنِ 3 هـ / 9 م (1)

بقلم: ريجيس بلاشير / تعريب: نسرين يوزراع/باحثة، تونس

للمرّة الأولى عن أصل الغزلية (cortesia) في الأدب العربي بين القرن 2 هـ / 8 م والقرن 5 هـ / 11 م. وإنّا نذكّر باعتماد التسلسل الزمنيّ أنّنا مديونون لـ د. طه حسين [قيمة] ما كتبت من دراساتٍ تتعلق بالشعراء المتنوس، وهي المجموعة في «حديث الأربعة» (بداية من سنة 1924). وينبغي أنْهذه إبلاؤه مكية مهمة للدراسة الأكاديمية التي نشرها ف. غابريالي (F. Gabrieli) سنة 1937 عن جميل في مجلة الدراسات المشرقية (RSO)، المجلد 17، ص. 40-62. ويجب أيضاً إبلاؤه عناية محصورة للدراسة العميقة التي تزخر برؤى طريفة قدمها كراتشكوفسكي (Kratchkovski) في المؤلف [المختصر] لإحياء ذكرى علي شار نواني (2) (لينغراد 1946) ومدارفاً على أصول قضية المجنون ويلي. ونحن مدينون بترجمتها للأستاذ هـ. ريتز (H. Ritter) الذي نشرها في أوريينز (Oriens) (لايد 1995).

ونجد أخيراً في مقال منشور في أرابيكا، ع7، 1960، ص. 140-166 بحثاً عميقاً بقلم جون كلود فادي (Jean-Claude Vadet) يبين إلى أي حد كان الأدب «الغزلي» والفكر الذي ينشأ في القرن 4 هـ / 10 م في العراق مزيجاً تختلط فيه المواقف الفكرية والدينية والأخلاقية الأشد اختلافاً بل الأشد تقابلاً، وهي تلك المواقف المتصلة بالمخبرين و«الطرفاء» والتفوس المدعوة بالحب الإلهي.

■ جُنِّحَ المتخصصون في الأدب المقلّون في الغرب إلى الاهتمام أساساً بالبحث في التأثيرات التي كشف عنها في شعري الشعراء الغزليين وفي بعض الأعمال العربية التي ظهرت في الغرب الإسلامي. وكان أولى هؤلاء المتخصصين أن يغوا وغياً عميقاً الحركة الفكرية كلها، هذه الحركة التي مهدت في المشرق العربي الإسلامي لولادة الضلّات الأدبية مع الغرب المسيحي. وتوجد بغد أعمال متمخضة للإفصاح

نروم في هذه الدراسة الإلحاح على نقطة على قنبر كبير من الأهمية (في دراسة) التاريخ الأدبي وفي [تبيين] أصول [القصيد] العزلية. فمنذ القرن 2هـ / 7 م، جتسم أبطال من مثل عروة بن حزام وجميل والمنجون وآخرين كثيرين نموذج «الشاعر الغزل» المثالي في نظري بعض الجمهور في العراق والحجاز وهؤلاء الأبطال هم في الآن نفسه شعراء وحدا تاريخيا بين نهاية القرن 6 م ونهاية القرن الذي يليه. ولا سبل إلى التشكيك في هذه الحقيقة التاريخية إلا في ما يتعلق بحالتي اثنتين (حالة المنجون وحالة ابن ذريع).

ومثلما يكون عليه الأمر في فاتحة كل بحث، فإننا نواجهنا مشكلتان: لا ترمي الوثائق التي يحوزننا إلى تاريخ ملامح أسطورة؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك، فبأي تمسح تحول بعض الشعراء إلى أبطال غزليين؟

الإجابة عن المسألة الأولى يقدمها لنا ف. غابرياتي (F. Gabrieli) في دراسته عن جميل عثر نوطيه المخططات التي استخلص أغلبها من كتاب الأغاني لأبي الفرج الإصهاني (ت. 356هـ / 967م). وإن جزء التراجم المخصصة لأبطال غزليين آخرين في هذا الكتاب من مثل عروة بن حزام وابن عجلان الشهدي والمرقسيين ووضاح التميمي يفضي إلى تغليب الاعتقاد في المسألة التالية وهي أن تحويل شاعر قبيلة إلى بطل قصة غرام حدث مشترك.

تبقى الآن محاولة الكشف عن أسباب هذه الظاهرة وكيفية تطورها. ونقد أن تقدم البحث التي بدأها ج. - ك. فادي (J.-C. Vadet) في هذا المجال إجابات مهمة عن أسئلتنا. وستكون هذه الحوت بين أيدي الجميع قريباً. ومع ذلك، فهناك نقطة نريد تركيز الاهتمام عليها دون نوان، وهي مسألة

منهجية. إن وصف هذا التمشي [المتعلق] بالتحويل يقتضي دراسة المعطيات المقدمة في تراجم كتاب الأغاني دراسة دقيقة نامة.

وفي الجملة، إن دراسة «سلسلة الأسانيد» التي يراد منها في هذا الجمع تأكيد صحة الأخبار أو المعطيات الموجهة في القوائم البليوغرافية المتتابعة تمكنا من الوقوف على حوالي عشرين اسماً [من أسماء] الزوارة.

- ابن الكلبي، من الكوفة، ت. 204هـ / 819م

- هشام بن عدي، من الكوفة، ت. 207هـ / 822م

- أبو عمرو الشيباني، من الكوفة، ت. حوالي 217هـ / 928م (3)

- خالد بن كلثوم، من الكوفة، تلميذ ابن الكلبي المدني، من البصرة، ت. يتفاد حوالي 215هـ / 830م

- القحطاني، من البصرة، ت. 222هـ / 836م

- ابن الأعرابي، ت. 225هـ / 839م

- حسان بن الملح إسحاق الموصل، ت. يتفاد بعد سنة 250 / 864م

- زبير بن بكار، قاضي مكة، ت. 256هـ / 870م

- عمر بن شبة، من البصرة، ت. 262هـ / 876م

تستدعي هذه القائمة غير المكتملة ملاحظات عدة :

(أ) نتأكد انتباهنا المتزلة التي يحتلها [الزوارة] العراقيون (في هذه القائمة). فهم تسعة مقابل حجازي واحد هو زبير بن بكار، بيد أن توازن الشواهد المنشوبة إلى هذا الحجازي يبعد التوازن إلى حد ما. وبأي بعد ذلك عمر بن شبة وهشام وابن الكلبي ثم الآخرون.

(ب) نشط أغلب هؤلاء «الزوارة» بين الربع الثاني من القرن 2هـ والربع الأول من القرن [اللاحق].

وَأَنَّ زَيْرَ بْنِ يَكَّارٍ وَعَمْرُ بْنُ شَيْبَةَ وَحَمَّادًا يَتِمُونَ
دُونَ سِوَاهُم إِلَى جَيْلٍ لَاحِقٍ يَسْتَلُ كُلُّنَا أَوْ حُرَّتِنَا
عَلَى مَوَادِّ جَمْعِهَا نَعْدُ [رَوَاة] مُتَّفَقُونَ. وَهِيَ
بِالْخُصُوصِ حَالَةُ زَيْرٍ الَّذِي أَفَادَ مِنْ مَغْلُومَاتِ عَمِّهِ
مُضْغِبٍ.

(ج) هَوْلَاءِ «الرَّوَاةُ»، فِي الْجُمْلَةِ، هُمُ النُّسُخَةُ الَّذِينَ
نَجَدْنَاهُمْ فِي كِتَابِ الْأَغَانِي فِي التَّرَاجِمِ الْمُخَصَّصَةِ
لِشُعْرَاءِ الْغُرَلِ الْإِبَاحِيِّ فِي الْمَدْرَسَةِ الْحَجَرِيَّةِ وَهُمْ إِبْرَ
هَيْمٌ وَالتَّرَجِيحُ وَعَمْرُ بْنُ أَبِي رَيْبَعَةَ. يُعَسِّرُ هَذَا الْأَمْرُ
تَشَابُهَ نَحْوِ الْمَطَاهِرِ الْقَصَصِيَّةِ وَقَدْ يُفَسِّرُ أَيْضًا [مَا
تَلَاحُظُهُ] مِنْ عَدْوِي الْمَوْضُوعَاتِ.

وَلَا يُنَبِّهُنَّ أَنَّ تَهْمَ صَنِيعِ هَوْلَاءِ «الرَّوَاةُ» فِي
تَشْكِيلِ شُعْرَاءِ أَطْبَالٍ [قِصَصٍ] عَرَامٍ وَلَا أَنَّ تَذْرُكُهُ إِلَّا
بِضَعُوبَةٍ. فَهِيَ صَنِيعٌ يَقْتَضِي فِعْلًا مَعْرُوفًا هَوْلَاءِ الرُّجَالِ
مَعْرُوفَةً ثَامَةً وَمَعْرُوفَةً تَكُونُهُمُ وَالتَّائِيْبَاتِ الَّتِي حَضَمُوا
لَهَا رَمَضَ قِيَامِهِمْ مَعْلَمِهِمْ. لِذَلِكَ فَإِنَّ دِرَاسَةَ مُنْهَجَةٍ فِي
شَأْنِهِمْ تَنْتَظِرُ الْإِسْجَارَ.

وَتَنْظُرُ بَعْضُ الْمُلَاحِظَاتِ الْعَامَّةِ، رَعَمَ ذَلِكَ، مُشْكَلَةً
فَهَوْلَاءِ «الرَّوَاةُ» نَشَطُوا فِي بِيْثَابٍ مُتَقَابِلَةٍ تَقَابَلًا بَيْنًا مِثْلَ
الْكُوفَةِ وَبَغْدَادَ وَمَكَّةَ. وَوَقُرْتُ مَصَادِرَ مَعْلُومَاتِهِمْ تَنْوَعًا
جَلِيًّا. وَقَدْ قَدَّمَ هَوْلَاءِ أَعْشُهُمْ طَرَائِقَ فَهْمِهِمْ كَمَا قَدَّمُوا
مَوَاقِفَ ثِقَافِيَّةَ مُتَنَزَعَةً تَنْوَعًا وَاضِحًا. [فَأَمَّا] أَبُو عَمْرٍو
الشَّيْبَانِيُّ وَزَيْرُ بْنُ يَكَّارٍ، فَتَيَدَوَّلَانِ بِلَاهُمَا مُحَدِّثَيْنِ عَلَى
قَدْرِ مِنَ التَّرَاغِي، مُتَشَدِّدَيْنِ مَعَ الْجَمْعِ، حَرِيصَيْنِ عَلَى
تَطْبِيقِ طَرَائِقِ تَقْدِيمِهِمْ بِصَرَامَةٍ فِي [مُؤَاجَهَةِ] الْمَعْطِيَاتِ
الَّتِي يُحْمِلُهَا النَّاسُ عَنِ الشُّعْرَاءِ الْكَعْبِيِّينَ بِالْذَّرَامَةِ.

[وَأَمَّا] حَمَّادُ الْمَوْصِلِيِّ، فَتَيَدَوَّلَانَا عَلَى الْعَكْسِ
مَشْدُودًا إِلَى التَّوَادُرِ الثَّمِيرَةِ لِلْمُضْغُولِ وَالْإِعْجَابِ. [وَأَمَّا]
الْمُخْتَلِمِيُّ، فَقَدْ أَبَانَ عَنِ مِثْلِ لِلْأَحْبَارِ الَّتِي يَنْتَشِي
بِهَا «الْعَامَّةُ» وَهُوَ مِثْلُ تَمَيُّزِهِ مِنْ غَيْرِهِ. وَتَسْتَحِقُّ هَيْئَتُهُ

بَيْنَ عَدْوِي اتِّبَاعَهَا مُخْصُوصًا جَدًّا. فَقَدْ كَتَبَ حَسَبَ مَا
يَذْكُرُ ابْنُ الْكَلْبِ «الْفَهْرِسْتُ»، ط. فُلُوجِل، ص. (306)
حِكَايَاتٍ مُوجَّهَةً إِلَى جَهْدِهِ أَقْلَ صَرَامَةً مِنْ غَيْرِهِ. وَأَنَّ
قِرَاءَةَ الْأَحْبَارِ الْمَرْوِيَّةِ فِي كِتَابِ الْأَغَانِي قِرَاءَةٌ مُتَأَنِّتَةٌ
مِنْ شَأْنِهَا أَنْ تُقَدِّمَ صُورَةَ لِهَذَا التَّنَوُّعِ فِي وَفَرِ «الرَّوَاةِ»
وَأَشْكَالِ تَطْلُعَاتِهِمْ وَمَوْضُوعَاتِهَا وَأَبْنِيَّةِ قِصَصِهِمْ (4)

إِنَّ قِصَصًا مُعَقِّقًا «سِلْسِلَةُ الرَّوَاةِ» الَّتِي تُنْهَدُ لِكُلِّ
مُغْطًى فِي كِتَابِ الْأَغَانِي وَاسْتِغْمَالِهَا اسْتِعْمَالًا حَسِيفًا
يَكْتَلِفُ إِيْضَاعًا شَدِيدًا مِنَ الْوُضُوحِ عَلَى الْمَوَادِّ الَّتِي رَوَاهَا
«الرَّوَاةُ» الَّذِينَ ذَكَرْنَاهُمْ.

وَلَا يَتَعَلَّقُ الْأَمْرُ، دُونَ ذَلِكَ، بِسَأُولِ هَذِهِ «السَّلَاسِلِ»
مَاعْتَبَارَهَا أَوَّلَةً تُبْنِي الْحِكَايَةَ أَوْ الشَّاهِدَ الَّذِي تُقَدِّمُهُ.
إِنَّهَا فِي الْمُقَابِلِ عِلَالَاتٌ يَكْشِفُ تَقَارُبُ [مَضَامِينَهَا]
عَنِ الْعُضْرِ الْقَرِيبِ وَالْوَسْطِ اللَّذَيْنِ يُحْمِلَانِ حِكَايَةَ
مُتَّصِلَةً شَعْرًا بِشَعْرٍ [فَضِيَّة] عَرَامٍ. وَمِنْ ثَمَّةِ تَنْخَطِ عَيْنَتِهِ
تَدْوِي الْأَحْبَارِ فِي الرَّوْنِ الْأَخِيرِ مِنَ الْقَرْنِ 2 هـ / 8 م
لِنَفْثِ عَنِ الرَّوَاةِ الشُّغُوفَةِ وَإِنَّ الْخِلَافَ الْمُحْبِرِينَ
الَّذِينَ نَلَحَّا إِلَيْهِمْ فِي أَقْدَمِ هَذِهِ «السَّلَاسِلِ»، وَتَلَيَّبِ
التَّعْرِيبِ بِهَوْلَاءِ الْمُحْبِرِينَ عَنِ غَيْرِ قَضِيٍّ أَوْ حَدَرًا،
وَالْإِحَالَةَ الْمُتَوَاتِرَةَ إِلَى خَدْمَاتِهَا إِلَى بَعْضِهِمْ، وَالتَّوَقُّفَ
الْجَمَاعِيَّ الْمُتَّخَذَ عَالِيًا فِي شَكْلِ شَهَادَاتٍ، يُظْهِرُ [كُلَّ]
ذَلِكَ] انْسِيَابَ الْمَادَّةِ الشُّغُوفَةِ وَعَدَمَ شَائِنِهَا وَيُظْهِرُ كَذَلِكَ
تَوَجُّهَهَا الْقَوْضَوِيَّ

فَكُلُّ «رَاوِيَةٍ» أَجْرَى الْخِيَارَةِ فِي ذَلِكَ وَفَرِ عَيْنُهُ
وَأَذَاوِقِهِ، وَرُبَّمَا [وَقْتُ] مِرَاجِيهِ الْآبِيَّ وَلَكِنْ، لَا
نَسَى. بَعْدَ هَذِهِ الْقَائِمَةِ الْمُخْتَارَةِ الْمَذْكُورَةِ أَيْضًا،
أَنَّ الْأَدَبَ الشُّغُوفِيَّ الْمُتَّصِلَ شُعْرَاءِ أَطْبَالٍ قِصَصِ
[عَرَامٍ] قَدْ تَوَاصَلَ وَجُودُهُ فِي أَشْكَالِهِ غَيْرِ الثَّابِتَةِ
وَيُقَدِّمُ لَنَا الْإِصْفَهَانِيَّ فِي النَّصْفِ الْأَوَّلِ مِنَ الْقَرْنِ 4 هـ /
10 [م] ذَلِيلًا [عَلَى ذَلِكَ]. فَهُوَ يُغْلِي مُرَادًا

رَفَضَهُ دَكَّرَ حكايات «سَطَحِيَّةٍ فِي مَضمونها وَفي شَكْلِها»، [حكايات] ترويح بَيْنَ جُمهورٍ غَيْرِ مُتَعَلِّمٍ أو قَليلِ الصَّرامة (5). بَيَّنَّ أَنَّهُ مِنَ الحُطَا الاعتقادُ أَنَّ إِفْصاءَ هَولاءِ «الرَّواة» [بِغَضِّ الرِّواياتِ دُونَ سِوَاها] يَكُونُ خالِياً مِنَ العُيوبِ. وَعَلَى عَكْسِ ذلكَ، فَإِنَّ تَنوعَ ثقافاتِ هَولاءِ «الرَّواة» يَحْمِيها أختيافاً. فَقيمةُ المَعلُومَاتِ الَّتِي يَجْمَعُها رَجُلٌ كَأَيُّوبَ بِنِ عَبايةِ مَثَلًا قيمةٌ لا جِدالَ فيها (6). وَلَكِنْ تَوجَدُ مِثْلُها مَعلُومَاتٌ كَثيرةٌ أُخرى (7). فَليسَ المَرءُ في حَاجةٍ إِذْنٍ إِلى أَن يُبَلِّغَ نَفْسَهُ إِلى تَعليمٍ هو في نَهايةِ الأمرِ تَعليمٌ مَشروعٌ لِإِيجادِ المَناخاتِ الثَنَوِيَّةِ الَّتِي تَمَّ فيها التَحَوُّلُ الَّذِي نَعْنِي بِهِ أو حَتَّى لِإِيجادِ ذِكْرِه.

مُنْذُ نَهايةِ القَرْنِ [هـ] (= بِدايةِ القَرْنِ 8 [م])، رَاجَتْ بِالْحِجَازِ، في مَقَرِّ مَعْضِ القَتالِ مِثْلُ فِيةِ عُدرَةٍ وَكَذلكَ في البَصرةِ وَالْكُوفَةِ مَجموعَةٌ مِنَ الأَخْبَارِ وَالتَّوَادِرِ مَدَارُها على شُعراءَ ظَلَّتْ أَسمائُهمُ مَشهُورَةً لا لِذَوَرِهِمُ القَبيلِ فَحَسْبُ، وَإِنَّها أَيْضاً بَعْضُ ما كُنَّ لَهُمُ مِنَ مَغامراتٍ عَاطِفِيَّةٍ وَقَدْ كَثَّ قَوصُوعُها هَذهِ الأَخْبَارِ أو التَّوَادِرِ مُتَعَلِّقَةً بِقِيَمِ حَميلِ العُذْرِيِّ وَاسِ عَجَلانِ السَّهْدِيِّ وَبِزَيدِ بِنِ الطَّيْزِيَّةِ.

وَقَدْ أَشَهَمَ نَغييْرُ الوَسْطِ الحِجَازِيِّ، وَالوَسْطِ المَندَنِيِّ على نَحْوِ أَخصٍّ، بِفِعلِ تَضَعُّمِ التَّرواياتِ نَتِيجَةُ الفُتُوحاتِ الإِسلامِيَّةِ بِالقَوازيِ مَعَ السُّلْطَةِ القَترايِذِيَّةِ لِلْمُندِ السُّورِيَّةِ وَالعِراقِيَّةِ في اِضطرابِ هَذهِ الوَضيَّةِ. وَلَمَّا تَسَلَّمَ الكَثَرَةُ الرَابِغَةُ مِنَ الأَخْبَارِ وَالتَّوَادِرِ المُتَعَلِّقَةِ بِشُعراءَ أَمثالِ أُولَئِكَ الَّذِينَ دَكَّرَناهمُ مِنْ أَنَّ تَشَكُّلَ تَشَكُّلاً جَدِيداً بِفِعلِ هِيمَةِ المَوضُوعاتِ السَّكائِيَّةِ وَالغُرَيْبَةِ على كُلِّ المَوضُوعاتِ الأُخرى. وَيَجِبُ في هَذا المَقامِ أَيْضاً جِزءُ الجَوابِ القُصَصِيَّةِ الطَّرِيفَةِ ثُمَّ تَرْتِيبُها. وَيَجِبُ كَذلكَ البَحثُ في عَاملِ العُدوى

الَّذِي تَخَضَّعَ لَهُ الأَخْبَارُ وَتَقْيِيدُ العَلاقَاتِ القائِمَةِ بَيْنَ المُندَرِّجِينَ وَالوَسْطِ المَندَنِيِّ.

غَيْرَ أَنَّ ما اسْتَحْبَبَهُ بَندُ غارِبالي (F. Gabrieli) في دِراسَتِهِ عَن حَميلِ مُفَضِّعٍ جَدًّا، فَإِنَّ الأَخْداتِ الَّتِي عاشَها شُعراءُ إِباجيُونُ مَكِّيُونُ أو مَدْيُونُ مِنْ قَبيلِ العُزْجِيِّ وَعَمَرَ بِنِ أَبِي دِبيعةٍ تُضَفِّي لَوْنًا [مُتَيَّزًا] لِبَعْضِ السَّلامِخِ المُتَعَوِّلَةِ عَنِ «رُواتِها» حَولَ شُعراءِ أَطالِ [قِصَصِ] عَرامِ أَوْ تُذَكِّرُ بِها (8). وَيَتَحَرَّكُ في خَلْفِيَّةِ الصُّورَةِ مَحمُودُ مَنتُوعٍ جَدًّا لَمَّا تَناعَزَ بِحِوْثِ ج. - ك. مادي (J. - C. Vadet) الدَّقِيقَةُ الثَّقافَةُ عَن تَسلِيطِ أَضواءَ تَكشِيفَ عَنِّه. وَهي هَذهِ المَسالِةُ بِالتَّحَدِيدِ، شَهِدَ التَّطَوُّرُ الَّذِي لَاحَظَهُ ل. ماسِينُون (L. Massignon) في «حِياة» شُعراءِ أَطالِ [قِصَصِ] عِرامَ نَغييْرًا شَئْبًا جَدِيدًا بِفِعلِ التَّأثيراتِ الحاصِلَةِ في العِراقِ وَتَخدِيدًا في الكُوفَةِ.

وإِطلاقًا مِنَ مُعْطَياتِ «الرَّواة»، فَإِنَّ هَذهِ المَرحَلَةَ الحَدِيدَةَ مِنَ حَميلِ شاعِرٍ مِثْلِ عَروَةَ بِنِ حِزامِ أَوْ شاعِرٍ مِثْلِ حَميلِ [مَرحَلَةٍ] تَنعَيَّرُ بِنُوحِهِ «عَزَلِيٌّ» لِلْعَواظِ الَّتِي يُسَلِّمُها [الرَّواة] إِلى شَخْصِيَّاتٍ في [مُستَوًى] «مُتَمَنِّاتٍ» الحَبيرِ وَفي [مُستَوًى] الإِلْهامِ [المُتَشَبِّهِ] لِلقُصائدِ المُتَشَبِّهِةِ إِلى هَذهِ الشَخْصِيَّاتِ. وَإِنَّ تَدخُلَ «الرَّواة» هُنا لَدَوِ أَمَنيَّةٍ كُبرى في تارِيخِ الأدبِ وَالاِفتِكارِ. وَقَدْ جَعَلَهُمُ اِختِلافُ أَمَريجتِهِمُ لا يُعْبِرونَ هَذا السَّعَرُ العَزَلِيَّ الإِهتمامَ نَفْسَهُ قِيعَهمُ مِثْلُ زَبيِرِ بِنِ بَكارٍ يَتَدَوَّنُ مِثالِيَّ إِلى المُدَوِّلِ عَنِّه. وَإِنَّ دِراسَةَ مُعَمَّقَةً في هَذا الفَرَصِ لَكُفيلَةٍ وَخَدَمًا بِتَخدِيدِ ما تَقِي قَابِلًا لِلإِفرادِ مِنَ هَذهِ الحَركةِ الفِكرِيَّةِ عِنْدَ كُلِّ زاوِيَةٍ مِنَ هَولاءِ الرَّواةِ. وَأَرَجُو أَن أَقْدِرَ على مَواصِلَةِ هَذا البَحثِ لأَصلِ بِهِ إِلى مُنتَهاه.

- (1) مُلَحَّصٌ لـ "بحث" قُدِّمَ في المؤتمر العلميِّ السادس والعشرين للمشرقين بموسكو في أوت 1960 . نُشرَ في أرابيكا VIII، ع2، 1961، -131 36 .
- (2) علي شار بوائي أديب وشاعر ورسام ولد بهراة سنة 1441 اشهر بأشعاره التي نظمها باللغة التركية . وكتب كذلك بلغات أخرى منها العربية والفارسية .
- (3) الصواب 828م .
- (4) يظهر هذا التفرُّع في الأمزجة بوضوح في ترجمة الأغاني لجميل (ج. V) حيث [مجد] المعطيات التي تَتَبَّ روثها إلى عمر بن شبة ذات نفس بدوي في حين [مجد] تلك التي تنسب إلى هيثم ذات نفس قصصي فكل كل شيء .
- (5) نُظِرَ للأغاني، ط.3، ج 6، آخر ص. . 212- ص. 213 (حيث يُدَكَّرُ [الإصهاني] الشاعرَ وضاحًا وحيثه وروضة البرصاء . فأنما حيزٌ مُعْجَلٌ فلم أجدهُ إلا في كتاب مَضُونٍ، غُتَّ الحديث والشُّعْرُ لَا يُدَكَّرُ مِنْهُ . "وجدنا هذا الشاهد في الأغاني، ص. 226، ج6، شرح عيد أ. علي منها، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1412هـ/1992 .
- (6) تَكْشِفُ "سلاسل" إسداثةً متعدِّدةً عن هذه لسرلة نُظِرَ للأغاني، ط 3، 11، ص 9، الإصهاني عن إبراهيم بن العنبر الحرَّاسي "أبواب من عبادة" تحت مجهولون عن (المحبوب عبد بني عامر) . VIII، ص 104، 131، 105 (إسحاق لموصلي "أبواب البحر دو النفس "ابن علي" لمتعلِّق بجميل) المصدر نفسه، ص. 105، 171، 18 (حمد لموصلي "أبواب إسحاق "أبواب من عبادة "رحل من غلدة. المصدر نفسه، VIII، ص 152، 81، 82 (عمر بن شبة "أبواب يدك لقاء مع أمراء عجم" من غلدة روت له [أخبر] لقاء بين جميل وبنية .
- (7) هكذا [حسب] المعلومات التي نقلها أبو جهمر الشيباني عن رواية من مُنْزَدة، [واعتكنا أيضا حسب] معطيات ذكرها زهير بن بكار عن مصدر آخر من الصفة نفسها، وَرَزَّ في الأغاني، VIII، ص.ص. 123 و132، 9.1. أنظر أيضا معطيات ورواة آخرين، ص. 100 .
- (8) يروي ابن الكلبي [حيز] تخلي أبي دهل عن عاتكة بنت الخليفة معاوية (في الأغاني، ط.3، ص 121-126) بمطابقة ساذجة تتدرج في خفيقتها في التَّوَجُّعِ (الذي يُعَيِّرُ "الحزن المزوي" من عمر بن شبة" (المصدر نفسه، VIII، ص. 152) في شأن هراق جميل وبنية

تزفيتان تودوروف (1) :

الفكر في مواجهة الراهن الملتهب

حق العرفان ومستقبل الديمقراطية

خالد البحري / جامعي تونس

كأن فهم أن عبارة «حصارة» لا يمكن أن تكون في صيغة الجمع إذ لا توجد غير حصارة واحدة هي الحصارة الإنسانية. من يكون متحصراً إذن؟ إنه كل كائن بشري وكل دولة تدمج سائر الناس الآخرين داخل الإنسانية، أي التي لا تسمع على أي شخص انضمامه إلى الشربة جمعاء. فالحصارة تتمثل بدءاً في القدرة على التعرّف إلى الإنسانية التي في الإنسان الآخر وذلك بمفصلة وحدة الإنسانية بعامة مع تعددية تعبيراتها الثقافية.

إننا محترقون بفعل تيارات ثقافية متعدّدة الاتجاهات، وهذا الاختراق هو الذي يشكل الهويات ويجعلها مُتسجبة (3). وإذا كان من السهل أن أحترق ضمن إطار ما الحضن الثقافي الذي أُنمى أن أنمو فيه، فإن الخاصية الأولى لهوية ثقافية معيّنة تكون معروضة (على الطفل مثلاً) ولا يختارها المرء اختياراً. إن كل فرد يكون متكرّراً ثقافياً بالضرورة وقد يصير، والعمارة لينتبه، «آخر وعن ذاته عربياً». تكون الثقافات كلها مهتجة أمّا الثقافة السائدة فهي، في نظر تودوروف، ثقافة ميتة، لكنّ التفاعل بين الثقافات لا يجب أن يكون وفق منطق الغلبة وإنما وفق رؤية تعتبر الشخص الإنساني «عابة وليس وسيلة»، ولذلك تفتضي كربية القيم من هوية الذات ألا تكون هي ذاتها إلا باعتراّف الآخرين بها، أي أنّ اعتراف الآخرين شرط ضروري وجبوي في تأكيد ثوات الهوية المتنزلة في التاريخ والواقع دون أن تفقد مقوماتها واستقلاليتها (4).

■ ما معنى أن يكون التطلع إلى العرفان (Reconnaissance) شرط الارتقاء إلى الكونية؟ كيف يجب أن يتمّ التعامل مع أشكال التنوع والاختلاف الثقافي بعامة، أو بعبارة أخرى كيف يمكن أن يحصل عرفان حرّ بالأفراد والشعوب والثقافات؟ (2). إنّ التطلع إلى العرفان لا معنى له، حسب تودوروف، في سياق طرح يتبنّى منطق «صدام الحضارات». ولعلّه من الأجدر أن يتمّ التفكير بطريقة أخرى

المطالب بالعرفان عندما تكون هذه المطالب (الأخيرة) قريبة من المطالبة بالاختلاف؟ يبدو أن الأمر يتطلب على ما يمكن وضعه في خانة المفارقات، فمن جهة أولى : يمكن لأفراد أو جماعات أن يصيروا أو أن يطلبوا بأن يكونوا معترفا بهم بوصفهم متساوين بالنسبة إلى بقية أعضاء المجتمع المدني، في هذه الناحية من النظر تتأطر مطالب العرفان ضمن أفق كوني هو أفق أسس الديمقراطية الحديثة (يمكن أن نفهم تبعاً لذلك مطالب «حركات الحقوق المدنية» في الولايات المتحدة الأمريكية). أما من جهة ثانية، فإنه يمكن لأفراد وجماعات أن يصارعوا ويقاوموا ويناضلوا حتى يُعترف بهم بوصفهم مختلفين. وهكذا يُطرح بالحاح شديد مشكل المصالحة بين هذه المطالب ومبادئ الديمقراطية الليبرالية.

محصول القول، إن معايير العرفان أو نماذجها تختلف، وفق تحليلات تودوروف، من الفكر الاجتماعي والسياسي التقليدي إلى الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث، لأن معايير العرفان يمكن أن تتعدد بحسب الحالات» تراتبية ينهض عليها المجتمع. امتداداً إلى ذلك، يُميز تودوروف بين العرفان التطابقي La reconnaissance de Conformité (أن يُعترف بي بوصفي شبيهاً بـ) والعرفان التمايزي La reconnaissance de distinction (أن يُعترف بي بوصفي مختلفاً عنه). هذان الشكلان من العرفان يدخلان بيسر في نوع من التزاغ الذي يشكل تراتبيات اجتماعية متحركة. فالعرفان الاجتماعي (7) لا يحضر بالكيفية نفسها داخل المجتمعات التراتبية التقليدية ولدى المجتمع المساوي (égalitariste) شأن الديمقراطية الحديثة؛ إذ تتحدث لدى المجتمعات التقليدية عن العرفان التطابقي، أما لدى المجتمعات الديمقراطية، فإن النجاح (réussite) يكون علامة العرفان الاجتماعي : التسابق نحو النجاح والتنافس فيه يعودان إلى العرفان التمايزي (8).

إن هذا التوصيف يقدمنا إلى أن نسأل : أي عرفان يكون زمن «نهاية الديمقراطية» أو عن أي عرفان نتحدث

إن تملك ثقافة جديدة قد يتطلب، حسب تودوروف، سنوات عديدة (هذه حال كثير من المهاجرين مثلاً) ولكنه في العمق لا يتوقف؛ أما اكتساب الفرد لمواطنة جديدة، فإنه لا يتطلب إلا قراراً إدارياً. ليست الدولة «ثقافة» مثل الثقافات الأخرى : إنها كيان إداري وسياسي يتضمن أفراداً حامليين لثقافات متعددة. إذا كانت المواطنة واحدة والهويات الثقافية متغيرة وخاصة في بلد غير متجانس (يتشكل نسيجه الاجتماعي من مهاجرين، لاجئين، منفيين، معارضين، طلبية، إلخ)، فكيف يمكن أن يتم عرفان بأغيار يجعلون ثقافة محلية ثقافة غير متجانسة أو لا هوية لها ؟ ألا يمكن أن يتعطل حوار الثقافات إذا كان مجتمع ما يتكون كلياً من منفيين؟ ألا تؤكد تجربة المنفى أن مطلب العرفان قد تعرضه الانتقائية لأسباب قد تكون سياسية؟ (5)

الأكيد أن العرفان الحرّ بالأفراد والشعوب والثقافات لا يكون إلا عبر الحوار والتفاهم، لكن السؤال الذي يمكن أن يطرح هنا هو التالي : كيف يمكن التعامل مع التنوع والاختلاف الثقافيّين أو بصفة أخرى : أنعترف بي لأني مساوٍ لك أم لأني مختلف عنك؟ (6).

يمكن أن تُطرح مسألة العرفان ضمن الكيفية التي يتوافق عليها الأفراد والجماعات والدول فيما بينهم ويشكلون بذلك هوياتهم الخاصة. فالهويات الفردية والجماعية تنسج نفسها في مرآة الآخرين وضمن انتظار تقدير الغير. وإذا كانت ظاهرة العرفان تمثل سمة مكوّنة للوضعية البشرية، فإنه لمن العجيب بالملاحظة التأكيد أنه منذ عشرات السنين ظهرت جملة من المطالب التي لم يسبق لها مثيل خاصة لدى الأقليات الاجتماعية والثقافية التي كانت في الغالب مهشّمة ومغيّبة أو مسيطراً عليها ومتلاعباً بها.

إن جدّة هذه المطالب وجذريتها تدعوان إلى إعادة التفكير في آن واحد في أساس الديمقراطيات الحديثة وفي ركائز الليبرالية السياسية : هل يمكن لمبادئ الديمقراطية الليبرالية الكبرى القائمة على الحرية والمساواة في الحقوق التي للأفراد، أن تتوافق مع هذه

والحال أنّ من شروط إمكانه السياسية توفر فضاء ديمقراطي؟ إذا كان طريق العرفان بالآخر سياسياً ومدنياً هو الذي يمكنه أن يتطابق مع مبادئ الديمقراطية الليبرالية، فالى أي مدى يمكن للنموذج الديمقراطي أن يصمد أمام مطالب عرفانية يمكن أن تكون أحياناً متناقضة؟

إنّ المطالبة الحصرية بالحرية صارت اليوم الخاصة المميزة لبعض الأحزاب المتطرّفة (شأن الأحزاب الأوروبية اليمينية المتطرّفة في فرنسا أو إيطاليا أو هولندا) الأمر الذي يدعو إلى التفكير من جديد في طور الديمقراطية الراهن هذه الديمقراطية التي لم يعد لها أعداء يهدّدونها من خارج خاصّة بعد زوال الأنظمة الكليانية، ونهاية الحرب الباردة وسقوط جدار برلين، بل صارت هذه التهديدات منسجمة داخل الديمقراطية نفسها أو ناشئة من رحمها ذاتها.

يذهب تودوروف في آخر كتبه : أعداء الديمقراطية الباطنيون (9) إلى التأكيد أنّ الديمقراطية مريضة وتآكل من الداخل ممّا يهدّد أسس المجتمعات الغربية والمثل الأعلى الديمقراطي. إنّ تاريخ القرن العشرين كان موسوماً بكفاح الديمقراطية ضد أعدائها الخارجيين، كالشيوعية أو الفاشية أو النازية، أما اليوم فالبعض يعتقد أنّ الإسلاميين أو الإرهاب هما الخصمان الجديان لها. إنّ هذا الأمر يعدّ، لدى تودوروف، زائفاً لأننا ولجنا في دورة جديدة من التاريخ حيث تتجسّد الأخطار والأدواء من الديمقراطية ذاتها والتي تجد مغرسها في روح الأنوار نفسه، ذلك أنّه تمّ التسليم بأنّ المشكلات الإنسانية كلها يمكن أن تكون محسومة، شريطة أن نكون متنوّرين وعاقليين ومتعشّين بمقاصد طيبة. إنّ هذه النزعة التفاضلية تجعلنا نفهم أننا سنبلغ يوماً ما الجنة الأرضية أو، على الأقل، أنّ الإنسانية ستكون في النهاية مطمئنة، غير أنّ العالم لم يتحقّق: العنف والاعتدائية لم يتضاءلا، رغمًا عن الأنوار الهائلة التي كنّا قد تلقيناها.

إنّ أعداء الديمقراطية الجدد هم «أبنائنا» غير الشرعيين: مبادئ ديمقراطية معزولة عن المشروع

المجتمعي الذي اتّقلت عليه مثل المسيحية السياسية (10) (le messianisme politique) التي تبحث على منوال دين عن تشييد غير متّصّر لفرديوس أرضي، وتقديم صكّ خلاص لكل فرد. لقد تجلّت هذه الفكرة في الحروب الثورية والاستعمارية، ثم في الإيطوليا الشيوعية في بداية القرن العشرين. وفي أيامنا هذه، جسّدت الحروب المعلنة باسم حقوق الإنسان والديمقراطية، كما هو الأمر في العراق وفي أفغانستان، هذه المسيحية السياسية. إنّ الديمقراطية والغير لا يُرضان بالقوّة، وعنف الوسائل يقضي على نبل الغايات لأنّه لا يمكن أن توجد «قنابل إنسانية» حسب عبارة رشيقّة لتودوروف.

يبدو أننا في الوقت الذي فيه نعيش ما يسمّى «انتقالات ديمقراطية»، يشهد الغرب ما يمكن أن يكون خسوفاً للنموذج الديمقراطي (الأوروبي خاصة) أمام سلسلة من الصعوبات المترابطة: مشكل العقليات وكراهية الأجانب، الليبرالية المتوحشة وانتصار الشكليات الشرعية. إنّ الديمقراطية الديمقراطية صارت اليوم مهتدة بأن تغرق من معاهها ومضامينها نحن لس نضع «شكليات» الحياة الديمقراطية بل سنستمرّ في التصويت وفي انتخاب من ينجي، من جهة أولى، أن نتوحّى ونصعدى ونردّ الفعل ضدّ أشكال التصنّع في نوع من الاستنفاة الكلية للمقاومة والرفض، ولابدّ من جهة ثانية، أن تستعيد السياسة مقامها الأصلي الأصيل أي ألا تضع رؤية الغير المشترك وألا تكون خادمة للسيرة الاقتصادية والإعلامية، وألا تنسى أنّ الحرية تمرّ عبر توجّه الفردية.

لقد كشفت أزمة الديون السيادية في أوروبا (11) كثرة من الفضاضات والأماكن التي لا تفعل فيها الديمقراطية فعلها أو أنّ مراقبتها قد اضمحلت (الفضاضات الافتراضية خاصة) لكأنّ الديمقراطية صارت تلقى منافسة من قبل ما يسمّى بأضدادها أو أعدائها (le contre-démocrate) وصرنا نتحدّث عن مخاطر تجانس المجتمعات وتماثلها وخاصة خطر الشعبويّة (12) (populisme) وسيطرة

خاتمة :

إن الحاجة إلى العرفان لا تعني بالضرورة أن الحياة كلها التي نعيشها مع الآخرين في فضاء اجتماعي ومدني تكون حياة جيدة (وهو مطلب إيتيقي عريق اشتغل عليه ريكور منها إلى أنه لا حياة جيدة مع الآخر ولا جله إلا داخل مؤسسات عادلة) إذ أن آليات الاستلاب الاجتماعي والثقافي والاعترا ب السياسي والديني تدمج الذات في منظومات- نماذج (des systèmes-modèles) تحت ضغط الدرجة (mode) أو تحت تسلط الرأي العام و ما يقال فينا ويحكى عنا.

لقد دأب الناس على العيش دائما في ضوء نظرة الغير لهم، و تخليهم عن كينونتهم جعل منهم يهتمون بمظهرهم فقط. فهم يتبرجون أمام الجماهير هدفهم الأوج د «رغبتهم في الشهرة» و «حرصهم الشديد على جعلهم يتحدث عنهم» و«هيجانهم في السعي إلى التميّز» وهي أهم الدواعي المتحركة في تصرفاتهم التي ازدهمت تنميّا بقدر ما خسرت من جهة المعنى والقيمة. إذا ما كان ثمة من مسيرة للإنسانية من البربرية إلى التمدن، فإنها لا يمكن، حسب تودوروف، أن تكون مقدرة إلا بفضل هذا المعيار الكوني الوحيد ألا وهو درجة العرفان بالآخرين، على ألا يكون العرفان الثقافي شكلا من أشكال هجران الذات و تأييدا «لثيم الكينونة الأنطولوجي - اليتيقي»

الديماغوجيا، التي تتفوّى شيئا فشيئا، فتهدّد الفكر الديمقراطي (ومن المفارقات أنه لا معنى للديمقراطية دون شعب لكن لا بدّ من تريته أي تتقيف النوكسا و لا يتحقّق ذلك، كما أسّس له اليونانيون، إلا بممارسته للحكم). إنها لا تستهدف غير تحقيق الحاجات الأكثر مباشرة و إشباعها و لذلك صار من اليسير التلاعب بالشعب (و هو غير الكثرة أو اللقيف المتجمهر) كما درج في كتابات نغري و هاروت) يسارا و يمينا بدلا من السعي إلى محاولة إيضاح الأمر بصفة مسبة للناخبين حتّى يختاروا عن معرفة و اقتناع وتبصّر.

إن الجماهير والحشود يمكن توظيفها و التحكم فيها و توجيهها إعلاميا (télécratiquement) لأنها تكون تحت وطأة انفعالاتها و عاجزة عن عقلنة تصرفاتها. إنها بمثابة «قفا الديمقراطية المقلوب». صحيح أن «الشعب هو صاحب السيادة، فهذا مبدأ ديمقراطي. لكن لنتيبه، يمكنه كذلك أن يصير مصدر تهديد إذا ما كان موظفا أو مستعملا» و العبارة لتودوروف.

إن الديمقراطية، من حيث هي منظومة تنظيمية للرأي العام قدرة على التأثير في الحياة السياسية، غير أن هذه القدرة لا تصيب مراما إلا بالإيمان بـ «دين» حقوق الإنسان و القيم الكونية المشتركة دون تنكّر للخصوصيات الثقافية التي لا تتعارض مع ما هو إنساني في الإنسان (13).

الهوامش والإحالات

1) ناقد ومؤرخ وفيلسوف، بلعاري الأصل وفرنسي الجنسية، ولد بصوفيا في 1 مارس 1939. قدم إلى باريس طالبا وعمره 24 سنة، واستقر بفرنسا منذ ذلك الوقت متطلعا إلى الأحرار الديمقراطية. بدأ حياته منظرًا للادب ومؤرخا له، فاشتهر أولا كتناقد أدبي ينتهي إلى التبرأ السيوي واهتم، منذ ثمانينات القرن الماضي، بتاريخ الأفكار وبفضايا أنثروبولوجية - ثقافية وسياسية محتلة ومتداخلة. ومن لمسهج الذي يستهدف قراءة الزايم الساخن مسلحا بالمقاربات الاجتماعية والفلسفية والتاريخية، يحاول دائما فهم العالم المحيط بنا. عمل أستاذا زائرا في عدة جامعات منها جامعة هارفارد وجامعة بيركلي. مدير بحث شرعي في المركز الوطني للبحوث الاجتماعية (CNRS)، نشر ما يتناهز 30 كتابا من أهمها شعرة البشر (1971)، فتح أمريكا

(1982)، ميخائيل باحثين: مبدأ الحوارية (1984)، محسن والآخرون (1989)، أخلاق التاريخ (1991)، الحياة المشتركة (1995)، «الأدب في خطر» (2005)، روح الأنوار (2006)، الخوف من البرابرة (2008)، غويا في ظل الأنوار (2011)، أعداء الديمقراطية الساطون (2012). حصل على جوائز علمية مختلفة وكُرِّم مرات عديدة داخل فرنسا وخارجها. مرتبط ارتباطاً شديداً بقيم المجتمع الديمقراطي، عرف عن قرب رولان بارط وجيرار حبات وعازض نيتشه وفوكو وأعجب بروسو وكاتط وهابرماس. اشتهر بمواقفه المساهمة لمعلمات الحلف الأطلنسي العسكرية في يوغسلافيا السابقة والتدخل الأمريكي في العراق وأخيراً، ونيس آخر، عمليات البانو في ليبيا. دافع مشرسة عن موقفه ضد «القبائل الديمقراطية» و«حق التدخل» معتزاً أن الديمقراطية مهتدة في وجودها من الداخل ومن الأعداء الذين أقرتهم، مؤكداً، كمثقف كوني، صورته بوصفه إنساناً مفرطاً في إنسانيته.

(2) يعتبر الفيلسوف الألماني أكسال هات في كتابه الصراع من أجل العرفان أننا جميعاً نريد أن نكون معترفين بما إن الصراع من أجل العرفان هو الذي يحدد حركية المجتمعات الديمقراطية. البحث عن الاعتراف في العمل نظراً لتعشي مظاهر الاستغلال والاعتراف بالأقليات الجنسية (شأن الشفوة الجنسي الذي لم يعد، في نظر منظمة الصحة العالمية مثلاً، مرضاً بل صار حقاً من حقوق الإنسان المعترف به لأنه يحدد هوية ما) أو الثقافية أو الدينية، الخ. يعود الفصل إلى هات (و هو «الورث» الشرعي لهابرماس ومن ثم لتقاليد مدرسة فرانكفورت الفلسفية) في استئناف نقدي للتفكير في مفهوم الاعتراف (بعد هيجل) واعتباره محور نظرية جديدة في المجتمع. راجع: Axel Honneth, La lutte pour la reconnaissance, tra fr Catherine Halpern, Le Cerf, Paris, 2000.

(3) يميز أستاذ السياسة والعلوم السياسية بجامعة ماكيل بالكيك شارلو تيلور بين سياسة الكونية التي تنهض على تساوي الكرامة لدى لمواطنين كلهم، وهذه هو المساواة في الحقوق وسياسة الاختلاف التي تنطلق من مبدأ كونية الحقوق لكن باستخدامها استخداماً مختلف أي الاعتراف بالحق الكوني في هوية خاصة بمعنى وضع الكونية في خدمة الاحلاف. أن لأمر يؤول إلى تنازع بين هذين الموقفين سياسة الكونية ترى في سياسة الاختلاف اعتصاماً لنفسه، أن سياسة الكونية هي منها سياسة الاختلاف تعرض أمودج متجانس على الجميع.

(4) يدور النقاش، في اتساعه السياسية المعاصرة، حول مشكل الهوية والتعددية الثقافية متعلماً ثم تحليله مد ما يزيد عن ستين سنة في أمريكا الشمالية بدءاً من ترحل هذا النقاش إلى أوروبا إن إدراك الآخر يتساوى مع الاعتراف به في اختلافه في هذا السياق دار نقاش مبني حول التنوع الثقافي في المجتمعات الحديثة المتشكك في مرحلتين أولاً، أشكال التقدير الجماعية والجمهورية الليبرالية (عدم كفاية مبادئ الليبرالية الكلاسيكية حيال الهويات الجماعية)، وثانياً محاولة الليبرالية تقديم إجابة معيارية للتنوع الثقافي عبر مشروع تحويلها الذاتي). راجع: Sylvie Mesure et Alain Renault, Alter ego Les paradoxes de l'identité démocratique, Aubier, Paris, 1999.

(5) تجربة المنفى هي تجربة كائن فقد وطنه دون أن يكتسب بذلك وطناً آخر، الكائن الذي يحيا في خارجة مروجدة هـ تأكيد خارجة تأكيد خارجة الأخر يسير جياً إلى جنب والاعتراف به كذات. وقد يكون في ذلك ليس مجرد أسلوب جديد لمعيشة الأحرية، بل أيضاً صفة مميزة لزماننا، كما كان الحال مع الفردية أو العائية الذاتية بالنسبة إلى العصر الذي بدأ في استكشاف نهايته (..). المنفى مشر إذا كان المرء ينتمي إلى ثقافتين في آن واحد، دون أن يتحد مع إحداهما، إلا أنه إذا كان المجتمع كله يتكون من منفيين، فإن حوار الثقافات يتوقف. إذ تحل محله الانتفاضة وعقد المقارنات، تحل محله القدرة على حب كل شيء بدرجة قليلة، على التعاطف بشكل فائق مع كل حوار دون الالتزام أبداً بأي خيار. راجع: ترفيتان تودوروف، فتح أمريكا، مسألة الآخر ترجمة: بشير الساعدي، تقديم: فريال حوري غرول، سبيل للنشر، القاهرة، 1991، ص. 261-263.

(6) إن هذا الإشكال يتحد أبعاداً أخرى عندما نتحدث عن الاعتراف في العمل الذي يميز شكلين هاميين من الحكم هما حكم النخاعة (الاقتصادية والاجتماعية) على الخدمة المقدمة من طرف عامل ما، وحكم الجمال المتعلق بما إذا كان العمل الباجر أو المتمتع يحترم القواعد لإله عمل جيد ومن ثم فهو عمل

جميل، وفق سياق الفلسفة الرواقية على الأقل، وهو أيضا عمل أصيل لأنه مَوْقِع من طرف شخص مّا يصنع هويته).

(7) إن الذي يأمل أن يبرز نفسه آله الأفضل أو الأقوى أو الأجل أو الأنيه يريد بالتأكيد أن يكون متميزا عن الآخرين، إنه موقف دارح بصفة خاصة خلال مرحلة الشباب لكن يوجد أيضا صرب آخر من العرفان المتميز بالآخرى للفظولة والكهولة. البعض يعتبرون أنفسهم أنهم راصون عندما يلبسون ما يليق بفسهم، أو بالوسط الاجتماعي. بيد أن العرفان التمايزي ليس غائبا لدى المجتمعات التقليدية فهو يتحد صورة تطلع إلى المعجد أو العزة. تلك هي مثلا الطريق التي اختارها الأبطال أما في المجتمعات الحديثة، فإن هذا التطلع يتحول أيضا، سيتعلق الأمر بالبحث عن مكانة وهبة. يعتبر النجاح اليوم قيمة اجتماعية يعتني بإظهارها وإبرازها لكن المكانة والهيبة لا تستدعيان الشعور نفسه بالاحترام شأن المجدل (إنما بحسد الشخصيات الأكثر شهرة ومكانة مثل نجوم التلغاز والملاعب أكثر من أن يحترمهم). من جهة أخرى يسمع المجتمع المساواتي للجميع كرامة مساوية وهو ما لا تقوم به المجتمعات التقليدية التي لا تهتم على مفهوم الفرد إجمالا بقول إذا كان المجتمع التقليدي يشجع العرفان الاجتماعي، فإن المجتمع الحديث يسمع جميع مواطنيه اعترافا سياسيا وقانونيا أي أن الجميع لهم الحقوق نفسها الأمر الذي يتعارض مع منظومة الامتيازات التي حكمت المجتمعات التقليدية التراثية.

(8) يمكن، في سياق آخر، الحديث عن أشكال شتى من الاعتراف خاصة حيال لامبالاة الغير وهي استراتيجيات نفسية دفاعية أو تعويضية مثل الاعتراف التعويضي من خلال اغتراف المتهور للقيم والأعراف السائدة أو الاعتراف الوهمي لدى المتشجع أو الضعيفة حينما يستعرض غناياته.

9) Les ennemis intimes de la démocratie, Robert Laffont, Paris, 2012

(10) المسيحية السياسية بشكل تهديدي للمبتمر عنه من داخلها حزبا. بحذو رحان السياسة للما وتآثيرات الليبرالية الجديدة على استهلاك الطاقة وهالم العمل وسلطة وسائل الإعلام

(11) راجع مقال هارميس *Penser la crise de l'union européenne* in *Le Monde*, Mercredi 26 octobre 2011, p.9

(12) إن الرعة الشعبية التي تشعز كل يوم في أوروبا من شأنها، حسب بودوروف، أن تقصد العقلية الديمقراطية خاصة مع تحلل الهويات الجماعية التقليدية حزبا. الفردانية المتوحشة والعولمة الماحقة.

(13) ومع ذلك نحن نتساءل، إلى أي مدى يمكن الحديث عن كوسة واحدة أو كوكبية؟ ألا يمكن الحديث، بخلاف ذلك، عن كويات ساطريتي الاختلاف البديهي من المهنس الأوروبي والأمريكي الشمالي للكونية من جهة أولى، وأفهام شعوب آسيا وأمريكا اللاتينية وأستراليا وإفريقيا جنوب الصحراء للكونية، من جهة ثانية ؟

بأي مفهوم ندرّس المعجم؟ (1)

منصور الشتوي/ باحث نوّس

3 - أنّ ثمة نظريّات ومقاربات مختلفة في النظر إلى المعجم في مستوى المعرفة العالميّة. ومنها المقاربة المعجميّة والمقاربة البنيويّة والمقاربة التوليدية... ولكلّ مقارنة آثار في الممارسة العلميّة النظرية وفي الممارسة التعليميّة كليهما.

4 - أنّ ثمة ممارسات تعليميّة مختلفة في تدريس المعجم. وهي، لاشكّ، ذات صلة وثيقة بالمقاربات العلميّة اللسانية النظرية. ومن تلك المقاربات التعليميّة المقاربة المعجميّة والمقاربة السبويّة والمقاربة التكامليّة... وهذا ما يستوجب ضبط المفهوم في سياق مقارنة علميّة لسانيّة تعليميّة.

ولما كنّا في سيف تعليمي مدرسيّ رأينا أنّ ننظر في هذا الموضوع منطلقين، أولاً، من قراءة في مفهوم المعجم كما تصوّره واضعو برامج اللغة العربيّة في المرحلتين الإعداديّة والثانويّة، مستقرّين، ثانياً، مفهومه في النظرية اللسانية، مُتّهين، ثالثاً، إلى أثر هذا الضبط المفهوميّ في تصوّرنا لتدريسه

مفهوم المعجم في برامج اللغة العربيّة:

مدوّنة الاستقراء في هذه المرحلة مستخرجة من أسفار البرامج الرسميّة الآتية:

برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الإعداديّة، سبتمبر 2006؛

برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الثانوية، سبتمبر 2008؛

برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الثانوية، شعبة الرياضة، سبتمبر 2012.

■ تمهيد :

هذا البحث، كما تصوّرناه وكما يبدو من عنوانه، محاولة للإجابة على سؤال مفهوميّ يمثّد لتدريس المعجم، ويستقي السؤال مشروعيّته من اسباب أربعة :

1 - أنّ كلّ ممارسة، تعليميّة وغير تعليميّة، هي إجراء لمفاهيم صريحة أو ضمنيّة :

2 - أنّ ضبط المفاهيم مقدّمة ضروريّة لإجرائها في الممارسة، وكلّما كان ذلك الضبط دقيقاً كانت الممارسة أنجع في بلوغ أهدافها. ويرتبط ذلك الضبط بأهميّة الاتفاق على تلك المفاهيم وتوحيدها :

المعجمية في هذا الإطار مرتبطة بـ«كم» المفردات التي يُخزنها التلميذ في ذاكرته. ونعني بالمقاربة «القاموسية» تلك المقاربة التي تحصر مفهوم المعجم في مفهوم «المعجم المدون». وأما المقاربة البنوية فهي المقاربة التي أقصت المعجم من البحث اللساني واعتبرته خارجا عن مفهوم «النظام». والحقّ الأمثلة للمعجم ضمن هذه المقاربة إذ عُدَّ «ذيلًا للنحو» (Appendix). وقد تجسّد ذلك خاصة في أعمال اللساني الأمريكي ليونارد بلومفيلد (12) (Leonard Bloomfield) وأعمال تلاميذه بعده؛

(2) إجراء المعجم بعيدا عن مفهوم «النظام» (13).
ويبدو هذا نتيجة لصنوبر البرامج عن مقارنة بنوية ترى المعجم ممكن الشذوذ في اللغة. وهذا ما يفسّر، مثلا، الفصل بينه وبين درس الاشتقاق.

إنّ تعدّد المقاربات التي انطلق منها واضعو البرامج وتباعدها هو الذي أدّى في المقام الأوّل إلى «قموّض» مفهوم المعجم الثراء تدريسه. ومن نتائج هذا القموّض ميل الممارسة التعليمية إلى المحصّل والتفكير الذاتي. ومن ثمّ فلن يكون لنا إطار موجّه موحّد للتدريس المعجم، في حين أنّ من صوابط التعليم الساج توحيد المفاهيم قبل إجرائها في الممارسة. ولذلك فتحت في حاجة إلى إعادة النظر في مفهوم المعجم مستلّمين نتائج البحوث في الدرس اللساني المعاصر.

مفهوم المعجم في الدرس اللساني المعاصر:

المعجم، في الدرس اللساني المعاصر، هو نظام الوحدات المعجمية. ويشمل مجموع المفردات التي تُكوّن لسان جماعة لغوية ما. وإذن، فإنّ مكونات النظام المعجمي الفرعية هي مكونات الوحدات المعجمية ذاتها. ولما كانت تلك الوحدات جزئيات معجمية (14) (molécules lexicales) أو كيانات معقّدة مجردة (15) يشترك في تكوينها التأليف الصوتي والبنية

وخلال النظر في تلك المدونة لاحظنا أنّ المعجم قد أُجرى بمفاهيم مختلفة متتوّعة. على أنّ من الممكن أن نصنّف تلك المفاهيم أصنافا أربعة تتفاوت في ما بينها من حيث الأهميّة. وتلك المفاهيم هي:

1 - مفهوم «الرصيد»: وهو المفهوم المهيمن على البرامج الرسمية. ويظهر في جميع النصوص. وقد أُجرى في مصطلحات ثلاثة هي «الزاد اللغوي» (2) و«الرصيد اللغوي» (3) و«المخزون اللغوي» (4).

2 - مفهوم «القاموس»: ونقص بالقاموس «المعجم المدون». وهو جزء من رصيد المفردات مدوّن في «كتاب» مرتّب ترتيبا مخصوصا ومعرّف تعريفيا معينا. وقد استخدم واضعو برامج العربية لهذا المفهوم مصطلحين هما «المعاجم» (5) و«المعاجم الأحادية اللسان» (6).

3 - مفهوم «السجل»: وقد ورد هذا المفهوم في مصطلحات ثلاثة هي «معجم [الوصف]» (7) و«السجلات اللغوية» (8) و«المعاجم المتداولة [في الخطاب المسرحي]» (9).

4 - مفهوم «المعنى»: وقد حصر واضعو البرامج، في سياقين، مفهوم «المعجم» في الدلالة. أمّا السياق الأوّل فسياق معاني الفعل المزيد. إذ يوجّه الأستاذ إلى «أن يكون المعنى معنى الصيغة لا معنى الكلمات معجميا» (10)؛ وأما السياق الثاني فسياق ضبط أهداف درس التعريب. إذ نصّ البرنامج على «إغناء زاد [المتعلّم] اللغوي ودعم قدرته على التثقيق في فهم المفردات في اللسانين» (11).

تسلّمنا هذه المفاهيم المتنوّعة التي أجراها واضعو البرامج للمعجم إلى نتيجتين مترابطتين:

1 - انطلاقهم من مقاربات ضمنية ثلاث تبدو متباعدة هي «المقاربة الكتّبة» و«المقاربة القاموسية» و«المقاربة البنوية». ونعني بالمقاربة الكتّبة المقاربة التي تحصر تدريس المعجم في إغناء رصيد المتعلّم من الوحدات المعجمية. فهي إذن تركز على الجانب الكتّي، والكفاءة

تستغاد من الوحدات المعجمية في حالة تفردها وفي حالة انتظامها في السياق، أي إذا كانت مفردة، وإذا كانت مرتبطة بوحدة معجمية أخرى، أو أكثر، بعلاقة معجمية ما» (17).

وهذا التعريف للدلالة المعجمية قائم على إعادة النظر في تعريف المعجم ذاته باعتباره وصيد الوحدات المعجمية المتحصّل من تجربة الجماعة اللغوية في الكون والمعيّر عنها. وهذا ما يؤدي إلى إعادة النظر في تصنيف المعاني المعجمية على أساس معجمي خالص. فالمعاني المعجمية في المقاربة المعجمية تصف أصنافاً ثلاثة (18): 1) معنى مفرد؛ 2) معنى تأليفاً؛ 3) معنى معقداً.

1 - المعنى المفرد

هو «معنى يحصل من تحديد المفرد العام أو المفهوم اللذين يرتبطان بالوحدة المعجمية وهي مفردة، أي بالنظر إلى علاقاتها بالمرجع الذي ترتبط به» (19). ويؤكّد هذا النوع من المعاني المعجمية ما يحسب العلاقة في الفكر اللغوي العربي «المعنى الحقيقي» وما يسمى في الدراسات اللغوية الفرنسية «sens propre». ومن أمثله في العربية «ظفر» معنى له «فأر» و«سافر» معنى له «رحل» و«نجاح» معنى له «فلاح» و«طماينة» معنى له «سكينة»...

2 - المعنى التأليفي (20)

هو معنى يقوم على تحويل المعنى المفرد الحقيقي تحويلًا جزئيًا عن المرجع الأول إلى مرجع آخر يرد في المقال ما يرتبط به. ويكون هذا التحويل اعتمادًا على المجاز. ولذلك يسمى هذا المعنى في الدراسات اللغوية العربية «معنى مجازيًا» (21). ويوافقه في الدراسات اللغوية الفرنسية «sens figuré». ومن أمثله في العربية معنى «الحقارة والجبن» الذي يستغاد من قولنا «فلان كلب» ومعنى «الغدر» الذي

الصرفية والدلالة المعجمية، كان نظام المعجم نظامًا معقدًا محتويًا أنظمة فرعية هي نظام الصوتيات ونظام الصرف المعجمي ونظام الدلالة المعجمية. وتدرس تلك الأنظمة علوم فرعية هي المكونات المباشرة لنظرية المعجم، وهي الصوتية المعجمية والصرف المعجمي والدلالة المعجمية.

والوحدات المعجمية، في هذا التصوّر اللساني، أدلة لغوية محيلة إلى تجربة الجماعة اللغوية في الكون. والمعجم هو مجموع تلك الأدلة. فهو، إذن، أشمل من مفهوم «القاموس» الذي يعني جزءًا من ذلك المجموع مدوّناً في «كتاب» مرتّباً ترتيباً مخصوصاً ومعرفاً تعريفًا معيّنًا. فهذا المفهوم الخاص «للمعجم»، أي القاموس أو المعجم المدوّن، يتنزّل في مفهومه العام أو الشامل ويتّسم إليه.

نتبين من هذا أنّ أهمّ إضافة في النظرة اللسانية المعاصرة إلى المعجم هي عدّه نظاماً فرعياً يسمّى إلى نظام اللغة ويوازي في ذلك نظام النحو. وفي هذا الإطار تنزّل المقاربة المعجمية ومعني بها المقاربة اللسانية التي تطلق من عدّ الوحدات المعجمية جزيئات معجمية أو كيانات معقدة مستقلة بذاتها تشترك في تكوينها مكونات ثلاثة هي التأليف الصوتي والبنية الصرفية والدلالة المعجمية. فلا يُنظر إلى هذه الوحدات المعجمية، إذن، من حيث هي ذرّات تركيبية (16) (atomes syntaxiques) تابعة للتركيب النحوي مكتسبة فيه حالات إعرابية وتصريفية بحسب ما لها من وظائف في الجملة.

ونريد أن نمثّل لنظامية المعجم بنظام الدلالة المعجمية. ذلك أنّ الدلالة هي أكثر الأسباب التي دفعت عدداً من اللسانيين إلى عدّ المعجم مكمناً للشذوذ في اللغة. لكن تلك الدلالة نظاماً يمكن تبينه انطلاقاً من النظر في المعاني المعجمية بصفتها ناتجة عن الإحالة إلى واقع الجماعة اللغوية الواقعي المدرك بالحواس وأوقعا الحقيقي المدرك بالذهن. ولهذا فالدلالة المعجمية «هي مبحث المعاني المعجمية التي

يستفاد من قولنا «فلان ذئب» ومعنى «الكرم الواسع» الذي يستفاد من قولنا «فلان بحر» . . .

3 - المعنى المعقد (22)

هو «المعنى السياقي» (23) الذي يستفاد من اندراج الوحدات المعجمية في سياق معجمي ترتبط به دلالة الجملة كلها. ويختلف هذا المعنى السياقي عن الدلالة النحوية الإعرابية. فالمعنى المعجمي مرتبط بمراجع خارج اللغة. أما «المعنى النحوي» - وهو الوظيفة النحوية - فناتج عن العلاقة بين الوحدة المعجمية والمحل الإعرابي الذي تشغله. ولذلك فمعنى «الحرية» الذي يستفاد من قولنا «ليست لأحد وصاية عليّ» هو معنى معجمي يمكن أن تؤدبه جملة مثبتة لا منفية «أنا حرّ». فدلالة الجملتين إذن واحدة معجميًا ولكنها مختلفة تركيبياً. ويمكن أن تكون الدلالة النحوية الوظيفية واحدة والدلالة المعجمية مختلفة. ومثال ذلك أنّ معنى «مصرع عليّ» (24) في قولنا «قتل أسد عليّاً» مضاد لمعنى «مصرع الأسد» في قولنا «قتل عليّ أسداً». أما من حيث الدلالة النحوية فالجملتان متماثلتان لأنهما قائمتان على الشكل التركيبي نفسه [فعل + فاعل + مفعول به].

ويندرج تحت هذا الصنف من المعاني المعجمية نوعان (25) هما «المعاني العامة» و«المعاني الخاصة». والمقصود بالمعاني العامة هو تلك المعاني المستفادة من الجمل في مفهومها التركيبي أي من «التجسيمات التركيبية» العادية. وتكون هذه الجمل «خيرية» أو «إنشائية» بحسب مفهومي «الخير» و«الإنشاء» في «علم المعاني» عند العرب. ومن أمثلة معاني الجمل الخبرية معنى «كتب» في قولنا «ألف الجاحظ كتاب البخلاء» ومعنى «أبصر» في قولنا «رأى زيد عمراً». ومن أمثلة معاني الجمل الإنشائية معنى «الحث على التضير» في قولنا «هلاً شرحاً لي ما كنت تقول؟» ومعنى «التعجب من تكرّر الحدث» في قولنا «ما أشبه اليوم

بالأمس!». أما المعاني الخاصة فهي التي تستفاد من «التعابير الاصطلاحية» (expressions idiomatiques) و«العبارات التحليلية» (locutions analytiques) و«الأمثال» (proverbs). ومن أمثلة المعاني المستفادة من التعابير الاصطلاحية في العربية معنى «الإسعاد» في قولنا «أثلج صدري». ومن أمثلة المعاني المستفادة من العبارات التحليلية معنى «الاستنهار» في قولنا «علا صيته». ومن أمثلة المعاني المستفادة من الأمثال معنى «الخيبة» في قولنا «رجع بخفي حنين».

وبين تلك المعاني المعجمية علاقات مثل التضاد والترادف والتضيق والانضواء. ونريد أن نمثل لنظام العلاقات الدلالية بالترادف (26)، وهو اشتراك وحدتين معجميتين، أو أكثر، في معنى أو أكثر (27). فهو إذن علاقة دلالية معجمية ثلاثية ترتبط بحسبها الوحدة المعجمية بغيرها من الوحدات. ومن أمثلته في العربية: «بَخِلَ» و«أَبَى» - «مَاتَ» و«تَوَفَّى» - «يَبُيْنُ» و«يُبْعَدُ» . . . وفي الفرنسية:

«voiture» و«automobile» - «abaisser» و«diminuer»
«tuer» و«assassiner» . . .

وفي الإنكليزية:

«think» و«believe» و«write» و«inscribe» . . .
«everybody» و«everyone»

ويؤكد الترادف بأنواعه المختلفة خاصية الانتظام في المعجم. ومن أمثلة ذلك ما يمثل «التعاقب المعنوي» وهو اشتراك مفردة أو أكثر في معن، أو معنيم (28)، أو أكثر. ومن أمثلة هذا التعاقب ما نجده بين مفردات أربع هي «رَسَمَ» و«صورة» و«شكل» و«ظَلَّلَ» (29).

رَسَمَ:

معنم 1: الأثر الباقي من الديار بعد أن عفت

معنم 2: معنيم 1-2: مالٌ تفرضه الدولة، معنيم 2-2: لقاء خدمة منها

معنم 3: معنيم 1-3: تمثيل شيء أو شخص، معنيم 3-2: بالقلم أو نحوه.

صورة:

معتم 1: الشكل؛

معتم 2: التمثال المجسم؛

معتم 3: صورة المسألة أو الأمر؛ صفتها؛

معتم 4: النوع [يقال: هذا الأمر على ثلاث صور]؛

معتم 5: الماهية المجردة في الذهن [صورة الشيء]؛
ماهية المجردة في الذهن أو العقل].

شَكْل:

معتم 1: الأمر الملتبس المشكل؛

معتم 2: هيئة الشيء وصورته؛

معتم 3: الشبه والمثل؛

معتم 4: المناسب والصالح

طَلَّل:

معتم 1: ما بقي شاخصا من آثار البهار ونحوها؛

معتم 2: معتم 1-2: موضع مرتفع في صحن الدار، معتم 2-2: يهيا لمجلس أهلها، معتم 2-3: أو يوضع عليه المأكول والمشرب؛

معتم 3: غطاء [غطاء تُفشى به السفينة أو السيارة ونحوهما].

نلاحظ في الأمثلة السابقة أنَّ بالإمكان أن نتبع ثلاثة ترادفات جزئية على الأقل: (1) الأول بين «رسم» و«طلَّل» في المعتم المرتبط بكل منهما؛ (2) الثاني بين «رسم» في المعتم 1-3 و«صورة» في المعتم 5؛ (3) الثالث بين «صورة» في المعتم 1 و«شكل» في المعتم 2. ونستنتج أنَّ لكل مفردة معنا أو معينا مشتركا مع مفردة أخرى وأنَّ لها في المقابل معنا على الأقل تختلف به عن سواها من الوحدات. وذاك التعالق يحقق ما نسبته الترادف النسبي أو الجزئي وهذا الاختلاف يحقق في حده

الأدنى شرطا من شروط خصيصة التفرد التي تكسب الوحدة المعجمية كيانها المجرد المعقد الذي يجعلها قابلة للانتماء إلى المعجم. ونلاحظ من جهة أخرى أنَّ الترادف لا يظهر بين هذه المفردات المتعددة المعاني إلا في السياق. فهو الذي يروِّج معنا مخصوصا أو يوجِّه الدلالة.

إنَّ تأكيد نظامية المعجم اعتمادا على مكونات الوحدة المعجمية ذاتها يستدعي إعادة النظر في تعليمته. ذلك أنَّ الكفاءة المعجمية ليست مجرد كفاءة «كيفية» قائمة على «تخزين» المفردات في «ذهن المتعلِّم» بل هي أيضا «كفاءة نوعية» مرتبطة بمكونات الوحدة المعجمية أي التآليف الصوتية والبنية الصرفية والدلالة المعجمية. وتضاف إلى ذلك القدرة على المَقُولَة المعجمية أي تصنيف الوحدة المعجمية ضمن إحدى المقولات المعجمية أي الاسم أو الصفة أو المفعَّل أو الظرف أو الأداة.

ومن هذا المطلق نقترح أن تُفَرِّع تلك الكفاءة المعجمية إلى تقنيات تجيب على السؤال «ماذا يعني أن يعرف التلميذ «مفردة»؟». ولذلك فإننا نصوغ تلك الإجابة كالآتي:

تتكوَّن الكفاءة المعجمية من كفاءات فرعية هي:

- الكفاءة الصوتية المعجمية :

وتعني تمثُّل الصوائم (الصوامت والصوائت) التي تتألف منها الوحدة المعجمية في حالة النطق وحالة الكتابة؛

- الكفاءة الصرفية المعجمية :

وتعني أن يتمكن المتعلِّم من صوغ المفردات صوغا صرفيا بحسب قواعد التوليد من الجذور أو الاشتقاق من الجذوع (المفردات القائمة في الاستعمال) أو النحت، كما تعني أن يتمكن من استثمار الطاقة الدلالية للصيغ الصرفية في فهم معاني المفردات من بُناها أي أشكالها؛

- الكفاءة الدلالية المعجمية :

ولاشكَّ أنَّ لإعادة النظر في مفهوم المعجم ومفهوم الكفاءة المعجمية أثرا في تصوُّر الأهداف التعليمية والأنشطة البيداغوجية والوضعيات...

وتعني فهم معاني الوحدات المعجمية مستقلة أو جارية في سياق؛

خلاصة :

قد حاولنا في هذا البحث الإجابة على سؤال منهجيّ مفهوميّ يتعلّق بتدريس المعجم. وقد نتبّعنا ذلك المفهوم كما أجراه واضعو برامج اللغة العربية في المرحلتين الإعدادية والثانوية كما تتبّعناه في الدرس اللسانيّ المعاصر. وانتهى بنا التحليل والنقاش إلى أنَّ مفهوم المعجم كما ورد في البرامج التعليمية لا يستند إلى صفة «النظامية» فيه. وهذا ما أدّى إلى استبعاده من بعض فروع المادة التي تتصل به في الأصل اتصالا وثيقا مثل درس الصرف.

ومن نتائج ضبط مفهوم المعجم اعتمادا على الدرس المعجميّ اللسانيّ توسعة ذلك المفهوم ليتجاوز مفهوم «القاموس» إلى مفهوم «الرصيد» اللذين هيمنا على البرامج الرسمية كما هيئنا لزمنا على عدد من المقاربات اللسانية. ومن توسعة مفهوم المعجم استنتجنا توسعة الكفاءة المعجمية من المقاربة الكمية إلى المقاربة النوعية. فلم تعد تلك الكفاءة مجرد قدرة على تخزين عدد كبير من الوحدات المعجمية بل صارت أيضا قدرة على تمثّل نظام المعجم بمكوّناته الفرعية أي التآليف الصرفيّة والبنية الصرفيّة والدلالة المعجمية والمقولة المعجمية.

وجليّ أنّ لهذا أثرا في تصوُّر التعليميّ لتدريس المعجم من حيث الأهداف والمحتويات والأنشطة. وهذا ما اقترحنا له في هذه الورقة مدخلا لتفريع مكوّنات الكفاءة المعجمية تمهيدا لتفصيل القول في المحتويات والأنشطة.

- الكفاءة المَقُولِيَّة :

وتعني أن يتسكّن المتعلّم من تصنيف الوحدات المعجمية إمّا بحسب أشكالها بصفاتها دوال ذات بني صرفيّة تمييزيّة تسمح بتداولها في مجاميع، وإمّا بحسب معانيها بصفاتها أدلّة حاملة لمدايل قابلة للتجميع في حقول دلالية معجمية عامة أو مفهومية.

ويمكن أن نصرغ تلك الكفاءات الفرعية الأربع في القدرات الآتية. فأن يعرف التلميذ مفردة هو أن :

- يتعرّف شكلها كتابة؛

- ينطقها نطقا سليما؛

- يرسمها رسما سليما؛

- يُمَقُولُها (يعرف انتماءها المقوليّ المعجميّ : اسم - صفة - فعل - ظرف - أداة)؛

- يُجَدِّولُها جَدْوَلَة صرفيّة بحسب وُزْنِها؛

- يُمَقُولُها مَقُولَة دلالية بإدراجها في شبكات دلالية؛

- يجد لها مرادفات وأضدادا؛

- يفهم معناها خارج السياق؛

- يصل شكلها الصرفيّ بمعناها (إذا كانت مصوغة صرفيّاً)؛

- يفهم معناها في السياقات المتنوعة؛

- يستعملها استعمالا سليما في مقامات متنوعة شفوية وكتابية.

المصادر والمراجع

- * باللغة العربية:
- ابن مراد، إبراهيم:
مقدمة نظرية المعجم، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1997.
المسألة الدلالية في المعجم، مجلة الجمعية، 17/16 (2000-2001)، ص 17-76
- * إدارة البرامج والكتب المدرسية:
- برامج اللغة العربية بالمرحلة الإعدادية، سبتمبر 2006.
- برامج اللغة العربية بالمرحلة الثانوية، سبتمبر 2008
- برامج اللغة العربية بالمرحلة الثانوية، شعبة الرياضة، سبتمبر 2012
- * الشنوي، منصور: من قضايا الترادف في الدلالة الجمعية، ضمن أعمال الندوة العلمية الدولية «الدلالة: نظريات وتطبيقات» التي نظمتها وحدة البحث «المصطلح الدلالي» بجامعة مسرة، 11-13 نوفمبر 2010 (بصدد قريباً)
- * مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الوسيط، ط. 3، 1986.
- بمعبر اللغة العربية:
- * Bloomfield, Leonard Language The University of Chicago Press, Chicago, 1984.
* Dubois, Jean et alii: Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage Larousse, Paris, 1994
* Evans, Vyvan: How Words Mean, Oxford University Press, Oxford, 2009
* Geeraerts, Dirk: Theories of Lexical Semantics, Oxford University Press, Oxford, 2010.
* Kearns, Kate Lexical Semantics, in The Handbook of English Linguistics, ed. Bas Aarts, April McMahon, Blackwell Publishing, Blackwell, 2004.
* Lerot, Jacques: Précis de linguistique générale, ed. de Minuit, Paris, 1993.
* Milner, Jean- Claude: Introduction à une science du langage, ed. du Seuil Paris, 1989.
* Tyler, Andrea and Evans Vyvyan: The Semantics of English Prepositions, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

الهوامش والإحالات

- (1) قدم هذا البحث في نطاق اليومين الدراسيتين اللذين نظمتهما متفقدو العربية للمدارس الإعدادية والمعاهد الثانوية حول «ندوة المعجم: الواقع والآفاق»، مسرة، 6 - 7 مارس 2013.
- (2) يُنظر في ذلك مثلاً: برامج اللغة العربية بالمرحلة الإعدادية، ص 4؛ برامج اللغة العربية بالمرحلة الثانوية، ص 15؛ برامج اللغة العربية بالمرحلة الثانوية، شعبة الرياضة، ص 3.
- (3) برامج اللغة العربية بالمرحلة الثانوية، ص 6.
- (4) المرجع السابق، ص 8.
- (5) برامج اللغة العربية بالمرحلة الإعدادية، ص 15.
- (6) برامج اللغة العربية بالمرحلة الثانوية، ص 28.
- (7) برامج اللغة العربية بالمرحلة الإعدادية، ص 10.
- (8) برامج اللغة العربية بالمرحلة الثانوية، ص 35.
- (9) المرجع السابق، ص 73.

- (10) برامج اللغة العربية بالمرحلة الإعدادية، ص 19.
- (11) برامج اللغة العربية بالمرحلة الثانوية، ص 28.
- (12) يُنظر في ذلك Bloomfield, Leonard Language, The University of Chicago Press, Chicago, 1984, p.274.
- ويُنظر نقد لهذه الآراء ضمن: إبراهيم بن مراد: مقدمة لنظرية المعجم، ص 10 - 21
- (13) الاستثناء في ذلك ما ورد في سفر برامج اللغة العربية بالمرحلة الثانوية، شعبة الرياضة، ص 3، إذ يقول واضعو البرنامج في عنوان «الأهداف الخاصة» «إعلاء زاده (التلميذ) المعرفي بنظام اللغة العربية (معجماً وسحواً وصرفاً وبلاغاً)».
- (14) يُنظر في مفهوم «الخريء المعجمي» Milner, Jean-Claude Introduction à une science du langage, p. 318.
- (15) يُنظر في مفهوم «الكيان المعقد المجزء» إبراهيم بن مراد: مقدمة لنظرية المعجم، ص 36 - 37.
- (16) Milner, Jean-Claude Introduction à une science du langage, p. 318.
- (17) إبراهيم بن مراد: مقدمة لنظرية المعجم، ص 46.
- (18) لتفصيل القول في هذه الأضاف يُنظر: إبراهيم بن مراد: مقدمة لنظرية المعجم، ص 46 - 49 نفسه.
- (19) المقولة الدلالية في المعجم، ص 36 - 37.
- (19) المرجع السابق، ص 36.
- (20) نفسه، ص 36.
- (21) في الساتيات الحديثة توجه قوي نحو إدراج المعاني المجارية الناتجة عن الاستعارة والمجاز والكناية ضمن الدلالة المعجمية. ومن أمثلة ذلك:
- Dirk Geeraerts Theories of Lexical Semantics, pp. 203 - 222. Vyvyan Evans How Words Mean, pp. 281 - 301.
- Andrea Tyler and Vyvyan Evans The Semantics of English Prepositions, pp. 1 - 22.
- (22) إبراهيم بن مراد: مقدمة لنظرية المعجم، ص 49.
- (23) إبراهيم بن مراد: المقولة الدلالية في المعجم، ص 36 - 37.
- (24) أخلفنا هذا المثال عن الأستاذ إبراهيم بن مراد في كتابه: مقدمة سفره المعجم، ص 48 - 50.
- (25) إبراهيم بن مراد: المقولة الدلالية في المعجم، ص 36 - 37.
- (26) يثير الترادف في الدلالة معجمية أشكال كثيرة من حيث إنشئه أو نميه ومن حيث أنواعه يُنظر تفصيل ذلك في بحث لنا يصدر قريباً بعنوان: «من قضايا الترادف في الدلالة المعجمية»، ضمن أعمال الندوة العلمية الدولية التي نظمتها وحدة البحث «المصطلح الدلالي» بجامعة سورية حول «الدلالة - نظريات وتطبيقات»، تونس، 11 - 13 نوفمبر 2010.
- (27) يُنظر في تعريف الترادف مثلاً:
- Lerot, J. Précis de linguistique générale, pp. 153 - 157; Dubois, J. et alii Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse, Paris, 1994, pp. 465 - 466; Kearns, K. Lexical Semantics, pp. 558 - 560.
- (28) تُفرع المحتويات الدلالية تقريباً تدريجياً من المعنى الرئيس (Archisémème) إلى المعاني (Sémèmes) إلى المعنيمات (Sèmes) إلى الذوات الدلالية (Atomes sémantiques). يُنظر في ذلك: إبراهيم بن مراد: مقدمة لنظرية المعجم، ص 47.
- (29) اعتمدنا في هذا على بعض معاني هذه المفردات الواردة في المعجم الوسيط.

تعدّد دلالات النهضة في الفكر العربي: محاولة للفهم

سيلينا أحمد، نوح سيداتي / باحث موريتانيا

ما هي نقاط ضعفها ونقاط قوتها؟ ما الذي يميز جيل التأسيس عن جيل التنظير وجيل النقد؟ ما الذي يختص به «النهضة» العربية عن غيرها من النهضة، التي سبقها والتي عاصرتها؟ هل كانت «نهضة» حقاً؟ تلك أسئلة مهمة وأساسية، لا بدّ الإجابة عليها وتشخيصها قبل أي محاولة للخروج من هذه الوضعية الهرمّة، خاصة في ظل هذا المحاصص الكبير الذي تمر به المنطقة، والذي هو نتيجة حتمية لمسار الانفكاك⁽¹⁾. لكن أعتقد أن الإجابة على هذه الأسئلة تقتضي الإحاطة على سؤال أساسي آخر، قد لا يكون الأهم ولكنه هو المفتاح في الإجابة عليها جميعاً، وهو سؤال الدلالة.

■ مقدمة :

رغم مرور أكثر من قرنين على بداية التاريخ لـ «النهضة» العربية، فإن هذا إشكال لا يزال ماثلاً، بل أصبح أكثر إلحاحاً من ذي قبل، بعد تعثر المشاريع التحديثية في كل الدول العربية أو في أغلبها على الأقل.

ولعلّ هذا ما يفسر الكمّ الهائل من الكتابات حول هذا الموضوع، والتي مازالت مستمرة حتى الآن.

لماذا تعثرت «النهضة» العربية رغم مرور كل هذا الوقت؟

في دلالة «النهضة» :

إن دلالة «النهضة» في الفكر العربي الحديث والمعاصر، يكتنفها الكثير من الغموض والقلق والتناقض أحياناً، لذلك فإن الحديث عن «النهضة» بـ«ال» - قصد الحديث عن شيء محدد من حيث الدلالة - ربما يكون غير وارد.

أما إذا قصدنا بها تلك الحالة التي عاشها العالم العربي والإسلامي ابتداء من نهاية القرن الثامن عشر، بغض النظر عن توصيفها، فذلك أمر آخر ليس هذا محل الحديث عنه.

ولما كان القصد هنا الحديث عن المعنى الأول وليس الثاني، فقد وجدنا أنفسنا أمام مساحة ملتبسة، إن لم نقل «فوضوية». وهي حالة لا يختص بها مفهوم النهضة وحده⁽²⁾ إذ يجتمع في هذه الساحة التباين، والتمايز،

والاختلاف، والتناقض، والصراع والخصومة أحيانا، في مثل هذه الحالة تكون أية محاولة، لضبط مفهوم النهضة، أقرب إلى المغامرة.

قد يكون مرة هذا الالتباس الذي يكتنف مفهوم «النهضة»، راجعا إلى أنه وضع في السياق العربي، للإشارة إلى واقع مأمول، وحلم يبدو أنه كان بعيدا، ولم يوضع لتوصيف حال متحققة بالفعل، كما هو الشأن بالنسبة إلى أوروبا (2).

من هنا ندرك سرّ الاختلاف الشديد حول مفهوم «النهضة» فما دام هذا المفهوم قد نشأ في السياق العربي الإسلامي للتبشير بواقع مأمول وحلم لم يلزم، فمن الطبيعي أن تختلف دلالاته باختلاف الأممين والحالمين. فلكل خلفيته التي يأمل أن تحقق «النهضة» على صورتها.

وما دامت «النهضة» ليست واقعا معلوما بقدر ما هي حلم يرجى تحقيقه - أو اكتماله على الأقل - في المستقبل، فلا مفر من الاختلاف حول معناها، فتشخيص الحال لا يمكن أن يكون -مثل التنظير لها- ليس الهدف هنا الإحاطة بكل تعريفات «النهضة»، بقدر ما هو محاولة لتقديم رؤية مجملة حول دلالتها في السياق العربي الإسلامي.

إن إعطاء تعريف «جامع مانع» - بالمعنى المنطقي - لـ«النهضة» أمر شبه مستحيل، كما تبّه إلى ذلك الكثير من الباحثين العرب المهتمين بهذا الموضوع، فقد قال أحدهم إنه تصفح الدراسات الحديثة فلم يجد أي تعريف أو وصف مقنع لمفهوم النهضة(3)، لذلك قد يكون من المفيد منهجيا - على الأقل - مقارنة هذا المفهوم في مستويين: المستوى اللساني، والمستوى الاصطلاحي.

الدلالة اللسانية :

بالرجوع إلى مادة «نهض» في المعاجم العربية نجد أنها تحيل إلى عدة معان، منها: القيام، والاستواء،

والطاقة، والقوة، والنشاط، والثوب، والسرعة، والارتفاع(4). وكلها ألفاظ لا يخفى على الناظر ما لها من صلة بالدلالة الحديثة لمفهوم «النهضة». ورغم ذلك فإنها لم ترد في معاجم اللغة العربية، خاصة القديمة بالمعنى الذي أصبح معروفا، في العصر الحديث. فنحن (عندما نستخدم اليوم «النهضة» فإننا نستعيد دلالات كانت تشير إليها الكلمة «RENAISSANCE». وقد استخدم الأوروبيون هذه الكلمة للدلالة على فترة محددة من تاريخهم، وللدلالة في الوقت ذاته على ما عرفته تلك الفترة من تحولات سياسية واقتصادية، وما واكب هذه التحولات من اتجاهات محددة في مجال الدين والعلم والفلسفة والفنون(5). وهذه كلها معان ودلالات تحكمها عوامل تاريخية واجتماعية أخرى ليست لها صلة بالواقع العربي الإسلامي بصفة مباشرة على الأقل.

يلجئ إلى كلمة «النهضة» «RENAISSANCE» - «RINASCIMENTO» في الفرنسية والإيطالية، نجد أنها تستخدم غالبا للدلالة على الانتعاش أو الانبعاث. فكلمة RENAISSANCE بالفرنسية مستمدة من الفعل RENAITRE الذي يعني الانتعاش وامتداد حالة الحظر بالنسبة إلى الإنسان. وتعني كلمة «نهضة» أيضا عودة شيء أو شخص ما إلى الظهور REAPARITION، وهذا أيضا من المعاني المتضمنة في لفظ «RENAISSANCE» (6).

وهذه المعاني هي الأخرى لا تخفى صلتها بالدلالة الاصطلاحية «للنهضة» في السياق الأوروبي، إلا أن هذا اللفظ أصبح علما على حقبة زمنية معينة بالنسبة إليهم.

الدلالة الاصطلاحية :

لا يتسم مفهوم النهضة في المستوى اللغوي بكيبر إشكال، أمّا في المستوى الاصطلاحى فالأمر يصعب صعبا ويفقد أكثر صعوبة حين يتعلق بالمجال الثقافي العربي الإسلامي.

ويلحق الغموض كل مفهوم - عادة - من جهتين:

تغيرات الواقع الذي وجد للتعبير عنه، والتوصيفات والاستخدامات المتعددة التي تعطيه دلالات مختلفة (7). وهذا ما حصل بالضبط مع مفهوم «النهضة».

لقد نشأ هذا المفهوم في سياق الثقافة الأوروبية، كما سبقت الإشارة - للتعبير عن واقع معين، ولتوصيف حال يمر بها ذلك المجتمع. ثم بدأ هذا المفهوم يتسرب إلى الثقافات الأخرى، ومنها الثقافة العربية الإسلامية. وهكذا تعددت استخداماته، باختلاف الأوضاع الاجتماعية والثقافية، وباختلاف المستخدمين أيضاً، ومن ثم تعددت دلالاته ومعانيه.

وبالرجوع إلى أصل هذا المفهوم نجد أنه بدأ مع (الحركة الثقافية في إيطاليا في منتصف القرن 14م واستمر حتى القرن 17م، وامتد إلى بقية أوروبا) (8). ويلخص برتراند رسل «النهضة» في أربع حركات كبرى حددت ملامح الانتقال من القرون الوسطى إلى العالم الحديث، وهذه الحركات هي :

- النهضة الإيطالية في القرنين 15 - 16م وما بعثته من روح في الجماهير جعلتها تتطوع إلى واقع معبر لنا كانت عليه.

- الحركة الثقافية التي سُمّيت بـ«الزعة الإنسانية» التي كان لها تأثير كبير على المفكرين والباحثين، في مقابل النهضة الإيطالية التي كان تأثيرها أكبر في الجماهير.

- حركة الإصلاح الديني الذي قام به مارتن لوتر والتي كانت أحد أهم العوامل التي أزاحت العصور الوسطى.

- أما العامل الرابع الهام، فقد تمثل في إحياء الدراسات التجريبية وما ترتب على ذلك من تصور للكون والإنسان (9).

وقريبا من هذا الطرح ما نجده لدى اميل برهيه وغيره من الذين كتبوا عن «النهضة» وعصرها في أوروبا والغرب عموما (10).

أما في العالم العربي فقد اختلف حول دلالة «النهضة» وحول الحيز الزمني الذي يشملها هذا المفهوم أيضا.

المفهوم :

رغم كثرة تردد كلمة «نهضة» في الأدبيات العربية الحديثة والمعاصرة، فإننا لا نجد لها دلالة اصطلاحية مضبوطة. فهي تستخدم في السياق العربي الإسلامي بطريقة تبادلية، مع كثير من المفردات ذات الصلة، الأمر الذي يجعل دلالاتها الاصطلاحية غير محددة. فأغلب المفكرين يوردونها على سبيل الترادف والتبادل مع مجموعة من المفردات المشابهة مثل: الانعاش، الإحياء، التجديد، الإصلاح، التقدم، الترقى، الشخوص، والتتمدن (11). ولذلك فإن «النهضة» ليست مصطلحا بالمعنى المعهود، بقدر ما هي مفهوم، فالأول ذو طبيعة انضباطية، والثاني ذو طبيعة إشكالية.

وقد يكون هذا المفهوم بدأ مصطلحا، ثم تحول المصطلح باختلاف التضمينات والشحن الدلالي إلى مفهوم، ربما يكون مرد هذا الاستعمال لكلمة «نهضة» الذي يساوي بينها أحيانا، وبين بعض الألفاظ ذات الصلة، اختلاف الخلفيات الفكرية للذين وصفوا تلك الحالة، التي عاشتها المجتمعات العربية الإسلامية، والتي عرفت فيما بعد بـ«النهضة». فمن بين هؤلاء السلفي والعلماني والقومي والأصولي، وكل واحد منهم وصف تلك الحالة انطلاقا من توجهه الفكري، ورغم أن الحدود الفاصلة بين هذه الألفاظ في السياق العربي الإسلامي غير مضبوطة تماما، فإن من حاول أن يضبط مفهوم «النهضة» ويبين الحدود الفاصلة بينه وبين غيره من المفاهيم. واقترح أن تقتصر دلالة «النهضة» على الجوانب اللغوية والأدبية، والتمييز بينها وكل التوجهات الأخرى، لذا ينبغي أن تعرف «النهضة» بأنها حركة لغوية - أدبية - تجلت على نطاق واسع وفي الأعماق، هذا لرفع كل التباس. وبالتالي لا بد من التفريق بينها وبين الحركة الإصلاحية الإسلامية، وبصفة أخرى بينها

نميز منهجياً بين فكر « النهضة »، السابق على الاحتلال الأجنبي، والفكر الوطني اللاحق (17). ولو استمرت - يقول العروي - لما كان الاحتلال. ونفس الشيء نجده لدى خالد زيادة إذ يرى أن « النهضة » توقفت (مع التدخل الغربي في تونس 1881 وفي مصر 1882 وفي سوريا ولبنان مع تعليق الدستور) (18).

ورغم اتفاق هذين الأخيرين مع الذين يقولون إن « النهضة » بدأت في القرنين 18 - 19 فإنهما يختلفان معهم في تحديد نهاية « النهضة »، وهذا وجه آخر من وجوه الاختلاف حول الحيز الزمني الذي شملته النهضة. إذ اختلف أيضاً حول نهاية عصر النهضة كما اختلف على بدايته. فمن الكتاب من تتوقف عنده « النهضة » مع نهاية القرن 19 كما هي الحال عند العروي وخالد زيادة، ومنهم من يعتبرها حالة ممتدة أو مشروعاً لم يكتمل ولكنه قد يتحقق في المستقبل على غرار تصور هابرماس للعدالة، وهناك من يجعل وهجها يخفّ مع نهاية العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي مثلاً: علي المحافظة وألبرت حوراني (19). أما هشام جعيط فيقيم « النهضة » إلى ثلاث حقب، أو قل ثلاث نهضات: « نهضة » نهاية القرن 19 و« نهضة » العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي، و« نهضة » ثالثة في الثمانينات (20).

ورغم كل هذا الاختلاف حول دلالة « النهضة » وحيزها الزمني فإن الكل مجمع على أن المجتمع العربي الإسلامي عاش حالة من الانتباه ابتداء من القرن 18 ازدادت قوة واتساعاً في القرن 19. هل استمرت بعد ذلك؟ وما هي بداياتها الأولى؟ وما هي العوامل الفاعلة فيها؟ تلك أمور كانت محل خلاف ويبدو أنها ستظل كذلك. ويمكن أن يرد هذا الخلاف إلى عدة أمور:

الخطيبين الواقعة ومصادرها: أي عدم التمييز الكافي بين « النهضة » كحدث فكري واجتماعي وسياسي، وبين رواقه الفكرية ومصادره التاريخية بالقدر الكافي.

وبين مختلف أشكال القومية (12). ويعترض عدد من الباحثين على هذا الطرح، الذي يسعى إلى جعل النهضة مقصورة على الاهتمام باللغة والأدب فقط، الأمر الذي يجعلها مجرد حركة ثقافية. ويظهر هذا بوضوح لدى ألبرت حوراني.

إن عدم ضبط مفهوم النهضة بالشكل الكافي في السياق العربي الإسلامي، لا يعني أننا لا نجد لها تعريفات ولا من حاول ذلك من بين المفكرين في القديم والجديد. إلا أن جل هذه التعريفات يغلب عليها الجانب التعبوي التشييري الأيديولوجي، أكثر من الجوانب المعرفية والتحليلية.

الحيز الزمني :

ليس الخلاف حول « النهضة » في دلالتها فقط، بل في نشأتها أيضاً والحيز الزمني الذي شملته، وإن كان الخلاف هنا أقل حدة منه هناك.

مع أن أغلب المؤرخين والمهتمين بشأن « النهضة » يرجعون نشأتها إلى القرنين 18 و19م. فإن نسبة من يرجعها إلى القرن السابع الميلادي، حيث يتم الربط بينها وبين النبوة (13). كما يرجعها البعض إلى ابن تيمية وابن خلدون في القرن 8 هـ - 14م (14)، فالشروع الفعلي في « النهضة » بالنسبة إلى هؤلاء قد بدأ مع ابن تيمية وابن خلدون اللذين شرعا في تحديد أسباب الانحطاط من خلال فهم قوانين التاريخ الإنساني، ما يرجع منها إلى الضرورة وما يرجع منها إلى الحرية، من منطقتين متكاملتين: الأولى منطق نقد الفكر النظري... والثاني من خلال نقد الفكر العملي... (15).

ولا يخفى أن هذين الطرحين يردان « النهضة » إلى أسباب ذاتية وعوامل داخلية، على عكس الذين يقولون إنها كانت ردة فعل على التحدي الاستعماري (16). ويرفض العروي رفضاً باتاً أن تكون النهضة كذلك، بل إنه يرى أن الاستعمار مناف لـ « النهضة » ولا بد (أن

يرى جمع من المثقفين العرب أنه الأداة الأساسية لقياس النهضة العربية الإسلامية، فيقدر اقترابها منه تكون ناجحة ويقدر ابتعادها عنه تكون فاشلة، أو هي مازلت في طور التكوين على الأقل.

كما أن غياب التمييز الواضح بين الحدث - «النهضة» - وتداعياته، والآمال المعلقة عليه، قد يكون هو الآخر أحد أسباب هذا الخلاف. يضاف إلى ذلك النموذج الأوروبي المائل، الذي

الهوامش والإحالات

- (1) طه عبد الرحمن، روح الحداثة، ط: 1، المركز الثقافي العربي، 2006، ص. 11 وما بعدها.
- (2) محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط: 4، مركز دراسات الوحدة العربية، 2000، ص: 20 - 21.
- (3) هشام جعيط، في مفهوم النهضة، مجلة اليوم السابع، الممدد: 254، 1989.
- (4) ابن منظور، لسان العرب، ط: 1، دار صادر، 1997، ص. 266 و 267، ج. 6، والمتجدد، ط: 41، دار الشروق، ص. 842. وخليل الباشا، الكافي، ط: 4، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، 1999، ص. 1043. ويوسف محمد رضا، معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة، ط: 1، مكتبة لبنان ناشرون، 2006، ص. 1648.
- (5) محمد ويقي، وحيدة السفر، لاد أجعت النهضة العربية، دمشق، دار الفكر، 2002، ط: 1، ص 90.
- (6) عبد المعبط الحليمي، النعمان شامل مصطلحات لنفسه، ط: 1، مكتبة مدبولي، 2000، ص 899 ومحمد ويقي، مرجع سابق، ص: 90.
- (7) محمد ويقي، مرجع سابق، ص 89.
- (8) عبد النعمان الحليمي، مرجع سابق، ص: 89.
- (9) برتراند رسل، حكماء العرب، ترجمة فؤاد زكريا، ج 2، سلسلة عالم المعرفة، العدد 72، 1983، ص. 17 - 14.
- (10) إميل برهيه، تاريخ لمبسة، ج 4، ط: 1، دار الطليعة، 1988، ص 267 وما بعدها.
- (11) عبد الله العروي، إرث النهضة، ضمن عصر النهضة مقدمات ليبرالية للحداثة، ط: 1، المركز الثقافي العربي، 2000، ص 277 ومحمد ويقي، مرجع سابق، ص 99 وأحمد البشير، مرجع سابق، ص 30.
- (12) هشام جعيط، أزمة الثقافة الإسلامية، ط: 1، دار الطليعة، 2000، ص: 68.
- (13) حميدة الثيفر، مرجع سابق، ص 14.
- (14) أبو يعرب المرزوقي، إصلاح العقل في الفلسفة العربية، ط 2، مركز دراسات الوحدة العربية، 1996، ص: 387.
- (15) أبو يعرب المرزوقي، شروط نهضة العرب والمسلمين، ط: 1، دار الفكر، 2001، ص: 9، الهامش 2.
- (16) نديم نعمة، إشكالية الفكر الإسلامي في عصر النهضة، ضمن: عصر النهضة مقدمات ليبرالية للحداثة، ط: 1، المركز الثقافي العربي، 2000، ص: 51.
- (17) عبد الله العروي، مرجع سابق، ص: 279 - 281.
- (18) خالد ريادة، النهضة والمدنية، ضمن عصر النهضة مقدمات ليبرالية للحداثة، مرجع سابق، ص 111.
- (19) علي المحافظة، الاتهامات الفكرية عند العرب في عصر النهضة، ط: 5، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، 1975. وألبرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة، نوفل، 1997.
- (20) هشام جعيط، أزمة الثقافة الإسلامية، مرجع سابق، ص: 119.

من الخرافي والأسطوري في المعتقدات الشعبية التونسية

من خلال كتاب : «مع البدو في حلهم وتزحّالهم» لمحمد المرزوقي (ت1981)

فتحي بوعجيلة / باحث، تونس

- الاعتقاد الضعيف أو الباطل

- الاعتقاد في أثر بعض الألعط أو بعض الأعداد أو بعض المدركات
الطبيعية في مصير الإنسان وأحواله

تمثل قوى الطبيعة أشخاصا يكون لمعالهم ومغامراتهم معان رمزية
الصورة الشعرية أو الروائية التي تعبّر عن أحد المذاهب الفلسفية بأسلوب
رمزي يختلط فيه الوهم بالحقيقة.

- صورة المستقبل الوهمي الذي يعتبر عن عواطف الناس وينفع في
حملهم على إدامة الفعل.

وقد زعم بعض الفلاسفة أن الاعتقاد الديني إذا لم يُبنى على العقل كان
حديث خرافة (4). ويعتبر العقل الخرافي مصادا للعقل العلمي، والعقل
الأسطوري هو العقل المخرف الذي يقبل اختراعا الخيال الوهمي إلى
حقائق واقعية (5).

ويرتبط الخرافي والأسطوري أشد الارتباط بما يسمى «الاعتقاد» بمعانيه
الكثيرة والتي منها الحكم الدعني الجازم القابل للتشكيك (6) والرأي
والظن (7) والثقة برأي الشاهد (8).

ويالتأمل في كتاب المؤرخ والأديب التونسي المرحوم محمد المرزوقي

■ من معاني «الخرافة»
اللغوية، أنها الحديث الباطل
مطلقا والمستملح الكذوب (1)،
وتلتقي في هذا مع «الأسطورة»
التي تعرف - بأنها القصة أو
الحكاية المعزوجة بمبتدعات
الخيال والتقاليد الشعبية، وبأنها
الحديث الذي لا أصل له (2).
وفي اصطلاحات الفلاسفة
وعلماء الأنثروبولوجيا والاجتماع
يفيد الخرافي والأسطوري
جملة من الدلالات،
ومنها (3) :

ودلالاتها الفلكية العلمية معني، عدا أنها علامات تدل على الأشياء المراد استشفاف أنبائها والاطلاع على ما يحيط بها... يقال تقز عن كذا ويعنون بها ختم وتكهن (9).

ومن أشكالها :

* التاقزة بالشبر، فإن قصر خنصر اليد اليمنى عن رأس الوسطى فالأمر ليس خيراً وإن فات فهناك خير (10).

* التاقزة بخط الزمل وهو المشهور المنتشر في الأرياف ويستخدمه الرجال والنساء على السواء ويؤمنون به إيماناً غريباً كأنه أمر لا شك فيه... ولا أثر لما يقولونه بأفواههم دائماً «من صدق تاقزة كذب نبي» (11)، وتعتمد هذه التاقزة على ستة عشر رسماً ولكل رسم اسمه ودلالته، ويتركب من مجموعة نقاط (12)، والسائلون قد يوضحون قصدهم وقد لا يوضحونه وعلى التقاز ان يتعرف بنفسه على الشيء المسؤول عنه (13).

ب- خلف الشاة

بقدماء ياكلون لحم الكتف يسلمون عظم الكتف إلى أهل الاختصاص لأن معرفة ما يدل عليه عظم الكتف لا يعرفه إلا أناس (مغطي لهم) أي : ورثوا التكهن بواسطة الكتف عن قريب، أو صديق، أو عن موهبة إلهية، أو بدعاء من أحد الصالحين، فإن رأوا مكاناً أحمر أو أذهم في شكل مستطيل يشبه القبر قالوا إن شخصاً سي موت قريباً لأصحاب الشاة أو جازاً أو من القبيلة... (14).

ج - سطل الماء

من عادات أهل الجنوب أنهم يجتمعون الغنم بعد جزها، ويؤتي بسطل من النحاس مملوء ماءً، فيرشون الغنم كلها بذلك الماء ثم يدفعون السطل على الأرض واقفاً على جنبه دفعة قوية خلف الغنم، فإن وقع مكفياً على فمه اعتقدوا أن العام غير طيب، وغير مخصب، وإن

«مع البدو في حلهم وترحالهم»، يُلحظ أن المعتقدات لا تغادر شأنها من شؤون الحياة اليومية الفردية أو الجماعية، ولا المناسبات العائلية، ولا الفلاحية، ولا الدينية، ولا فترة من فترات العمر، ولا فئة من فئات المجتمع... فلتنرخص الكاتب للمعتقدات الشعبية الفصل السابع فسماه «المعتقدات»، وكان أحد الفصلين الطويلين في المؤلف، فإننا نجد قد عرّض، بشكل غير مباشر لعدد من العقائد البدوية، (التي هي في الحقيقة، بعض عقائد أهل المدن كذلك)، في الفصل الثالث تحت عنوان: «الألعاب الشعبية»، والفصل الرابع: «تقاليد الزواج»، والفصل السادس: «موارد العيش»، والفصل التاسع: «الأمراض وأدويتها»، وغير ذلك، مما يدل دلالة واضحة على أن حياة المجتمعات يتداخل فيها «اليومي» بـ «الغيبى»، ولا ينفك فيها الجذ ولا الهزل، ولا الفرح، ولا الحزن، ولا العادي، ولا العتيدي، عن التصور الذهني، أو عن «فعل التصور».

وما من شك في أن معتقداتنا الشعبية -في الجنوب التونسي أو في شماله، أو في الوسط، أو في الساحل. في المدينة، أو في الريف-، قد تشكلت في جانب منها بجملة من مقولات وأفكار في الثقافة الإسلامية، بعضها أقدم النص الديني، وآخر أبهى أجيال من الفقهاء والعلماء، كل في تخصصه، وقد تكونت هذه المعتقدات، في جوانب أخرى، برواسب تاريخية، وبما يشهده «البشري» فكراً وسلوكاً، من زيادات ومُحدثات وتطبيقات تلائم الظروف أو الأهواء، وتستأنس بها المجموعة فتصبح من العادات المختلط فيها الحق بالأوهام، والأصل بالمزيد، وهو ما سنعرض لنماذج منه أوردها المرزوقي في مصنفه المذكور.

1 - في الغيبيات

أ- التاقزة

هي ضرب من ضروب العرافة والكهانة وهي ادعاء بمعرفة «الغيبات البعيدة» وقد حفظ أهل البادية هذه الصناعة حفظاً كبيراً عن كابر، دون أن يتركوا لقواعدها

وقع السطل على قمره فقاموا بأن عامهم مخضب (15).

د - العُبَيْتَةُ / العِبَائَةُ / النُّيْدُ / النُّوْلَةُ

يعتقدون أنها روح بشر قتل تظهر للأحياء في المكان الذي قتل فيه صاحبها في أشكال متنوعة بشرية أو حيوانية، على أن رجلها لا تكونان في مختلف أشكالهما إلا رجلها حمار، وقد تكون لها صلة بالجن الكافرين أو من نوع الشياطين، وتظهر لإحداث الرعب في قلوبهم... ويتحدث بعضهم أنه رآها عياناً، وتعرض الناس في سُرور مختلفة (16). وقد كانت هذه العقيدة منتشرة في الجاهلية بمعانٍ مختلفة.

ويذكر المرزوقي أن البدو يؤمنون التخلص من «العُبَيْتَةِ» يكون بالثار للمقتول أو بإشعال النار في مكان موته ثم تثبيت مسمار حديدي في المكان نفسه (17)، كما يذكر أن هذه الظاهرة إذا لازمت أحدهم واعتزفت سبيله في كل وجهة قيل إنها «تابعة» من الجن، وهذه «التابعة» لا تعترض، غالباً، إلا شامراً فحلاً، أو صاحب جمال مرموق، أو ذا صوت جميل (18).

2 - في التشاؤم

يتجلى التشاؤم في التطير من منظر، أو صوت، أو وقت، أو حدث، أو ما شابه ذلك، وهو ما يطلق عليه «النحس»

أ - الاغور:

أغراب الجنوب يتشائمون من النظر إلى وجهه ويقولون:

الأعور ما تحاذية ولا تا كل من عوته

لو كان ربي ينيغة ما يغور له عيته (19)

ب - الحسوم

هي الثمانية أيام الممتدة من العاشر إلى السابع عشر من شهر مارس، ويتشائمون منها، ويعتقدون أنها

ليست كلها مشؤمة، ولكن فيها ساعة واحدة مشؤمة غير معينة ولذلك عم التشاؤم جميعها (20).

ويذكر الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور (1973) أن علماء الحساب الفلكي يربطون بينها وبين «حسوم» قوم عاد «المذكورة في سورة الحاقة بقوله تعالى: «وَأَمَّا عادٌ فَأُفْلَكُوا بِريحِ صُرُورٍ عاتيةٍ سخرها عليهم مبعثٌ ليلٍ وثمانية أيامٍ حسوماً فترى القوم فيها صرعى كأنهم أعجازٌ نخلٍ نكاحية» (21) 69-7، وهي عذاب مسلط عليهم، ويقول: «وقد سُمي أصحاب الميقات من المسلمين أياماً ثمانية منضفة بين أواخر فبراير وأوائل مارس معروفة في عادة نظام الجوبان تشتد فيها الرياح غالباً، أيام الحسوم، على وجه التشبيه، وزعموا أنها تقابل أمثالها من العام الذي أصيبت فيه عاد بالرياح، وهو من الأزهام، ومن ذا الذي رصد تلك الأيام، ويضيف: «ومن أهل اللغة من زعم أن أيام الحسوم هي الأيام التي يقال لها: أيام العجوز، أو العجز، وهي آخر فصل الشتاء، وبعدها العرب خمسة أو سبعة لها أسماء معروفة بجمموعة أبيات تذكر في كتب اللغة، وشأن بينها وبين الحسوم عاد في العدة والمدة (21) ولعل التشاؤم من «الحسوم» يرجع إلى هذا:

ج - يوم الإربعاء

يقولون إن فيه ساعة مشؤمة وتكون عادة بعد الظهر ولذلك لا يسافرون فيه، وتُعطل النساء أعمالهن الصناعية، كالنسيج، فلا يدخلن المنسج في عشيات الإربعاء (22).

وأقول، انطلاقاً مما ذكره المرزوقي في كتابه، إنه مازالت في عادات بعض أهلنا في الجنوب الشرقي، إلى اليوم، أن العرس أو الإعداد له لا يكون في يوم إربعاء، وعلى العكس من ذلك يحذون غسل الثياب فيه.

وقد أبدى المرزوقي عذراً إدراكه لسبب هذا المعتقد، وقد وجدت أنا في أحد التفاسير الحديثة للقرآن الكريم ما يلي: «... إلا أن أخباراً كثيرة بنحس أيام، كإربعاء

وقد لا تستطيع الساحرة الحصول على شيء من اللبن إذا نفرت الناقة قبل تمكن الساحرة من حلبها» (27).

4 - في الداء والدواء

1 - الرّد

في اعتقادهم أنّ داء الرّد هو «الطمة من الجحّن تصيب وجه الإنسان فتترك بعينه» مرضاً (28).

ب - النار

هي، عندهم، دواء لكل شيء، ويؤوّن في ذلك أسطورة تقول: «إن سيدنا موسى عليه السلام، لما كان راعياً يحرس غنم سيدنا شعيب عليه السلام، احتاج لمداواة النعاج المريضة، فأرسل الله صرّة من الدواء لذلك الغرض، فجاء الشيطان -لعنه الله- ورمى صرّة الدواء في النار المشتعلة، فاشتكى موسى فقال له سبعاه وتعالى: «النار يا موسى دواء، فأصبح يداوي كل مرض في غنمه بالكبر»، وهذه الأسطورة هي حجّتهم في استحالة الكبر في كثير من الأمراض (29).

الخاتمة

بعد عرض هذه العينات، التي تقدم جانباً من مخيال شعبي، هو، ولا شك، نتاج عوامل، وروافد قريّة ويعيلة، مكاناً وزماناً، تبيين ما أنّ «الماورائي» لم يزل من شواغل الإنسان البدويّ والحضريّ، المتعلم وغير المتعلم، كما أنّ تعامل هذا الإنسان اليومي مع الطبيعة لم يشغله عن تفسير ظواهرها العادية والاستثنائية، وتأويلها، وهو ما يحدّد فارقاً بينه وبين سواه من المخلوقات.

وينبغي ألا يحجب عنا ما أوردناه من غرافات وأساطير في تفكير البدو، أنّ معتقداتهم تتّجّمع، من وجه آخر، جملةً من قيم فاضلة، أصيلة، رسّخت شهامة العربي، ونضاله، وصبره، ورفعة أخلاقه، وقوة عقيدته، وحلّة ذكائه، وهو ما يمكن أن يكون موضوعاً لمقال آخر.

آخر الشهر، وكالثلاثاء يُجاب فيه دعاء الداعي فلا تصيبه الآفات، قال ابن عباس: «الأيام كلها لله تعالى، لكنه سبحانه وتعالى خلق بعضها سُجوداً وبعضها نُحوساً»، وكانت أيام النحوس المذكورة، (لاحظ جيداً)، وأواخر فبراير وأوائل مارس، من شهور الشمس، وأخير شوال من شهور القمر من الإربعاء إلى الإربعاء. وروّي: ما عُدّب قوم إلا في يوم إربعاء» (23).

د - الغراب

كلما نعب الغراب قرّب أحدهم تشام بتعبه لأنه يدل على حدوث فراق قريب بموت أو غيره، وهي عقيدة موروثّة عن العرب من العصر الجاهلي، ويقولون «فلانٌ مثل الغراب ما يجيب إلا الشوم والخبر المشؤم» (24).

هـ - الكلب

إذا عوى، كالكلب، تشام البنو منه «لأنه يدل عندهم على وقوع موت قريب، أو شيء مكره يحدث في أهله، وإذا أعاد العواء مرات قتلوه» (25).

3 - في تفسير الظواهر الطبيعية

1 - قوس قزح

يسمى عندهم «خزام أتنا فاطمة» أي حزام السيدة فاطمة بنت النبي صلى الله عليه وسلم، معتقدين أنّ لها حزاماً كان يتكون من خيوط ملوّنة مثل أحزمة نساء الأعراب في الجنوب، بالوان قوس قزح السبعة (26).

ب - خسوف القمر

يُفسّرون سبب الخسوف بأن امرأة ساحرة تخرج إلى مقبرة في ليلة مقمرة وتقف بين قبرين وتضع أوانيها حولها وتشرع في إحراق البخور وتلاوة عزائم خاصة بجلب القمر، فينزل القمر إليها، وهو يمثل في ناقة بيضاء فتتقدم إليها الساحرة وتخلّب لبها في أوانيها لتستعمله في سحرها، ولكنّ الناقة (القمر) تنفر منها بمجرد سماعها لقرع الأواني النحاسية وضجيج الناس،

- (1) انظر: صليبا (جميل): المعجم الفلسفي ط. الشركة العالمية للكتاب ج. 1 ص. 527.
- (2) المرجع السابق: ص 79
- (3) المرجع السابق: صص 79-80، ص 527
- (4) م. س. ص. 527
- (5) م. س. ص. 80
- (6) م. س. ص. 104
- (7) م. س. ص. 104
- (8) م. س. ص. 105
- (9) المرزوقي (محمد): مع البدو في حلّهم وترحالهم ط. الدار العربية للكتاب تونس - ليبيا 1984 ط 2 ص 166
- (10) المصدر السابق
- (11) م. س. ص. صص 168-169
- (12) م. س. ص. صص 170-172
- (13) م. س. ص. ص 172
- (14) م. س. ص. ص 188
- (15) م. س. ص. ص 133
- (16) م. س. ص. صص 183-184
- (17) م. س. ص. ص 185
- (18) م. س. ص. ص 180
- (19) م. س. ص. ص 186
- (20) م. س. ص. ص 187
- (21) ابن عاشور (محمد الطاهر): تفسير التحرير وتيسير ط. دار احسن للنشر والنشر والتوزيع والإعلان الجماهيرية - ليبيا - تونس ج 29 صص 117-118
- (22) المرزوقي (محمد): م. س. ص. ص 190
- (23) اطفيش (محمد بن يوسف): تيسير التفسير ط الجزائر 2001 ج 12 ص 416
- (24) المرزوقي (محمد): م. س. ص. صص 187-188
- (25) م. س. ص. ص 187
- (26) م. س. ص. صص 144-145/ ص 188
- (27) م. س. ص. صص 175-176
- (28) م. س. ص. ص 218
- (29) م. س. ص. صص 227-228

الكتابة الشعرية بين التنظير والممارسة: تجربة الطاهر الهمامي نموذجاً

عبد القادر علمي / جامعي، تونس

■ المقدمة :

عرفت مدونة الإبداع في النصف الثاني من القرن الفائت تراكماً لافتاً؛ واستندت، في أغلب نماذجها، إلى منطلقات نظرية ومرجعيات فكرية رسمت ملامحها وميزتها عما سبقها. وقد يعتد بالشعر - بمختلف أشكاله - جنساً أدبياً/ فنياً مخصوصاً أثرى تلك المدونة وأشاع حولها حراكاً نقدياً عجزت عن إثارة مثله بقية الأجناس الأدبية والفنية، ومن أجله أمثلته يمكن الاستئناس - في هذا الإطار - بانموذج القصيدة

التجريبية التي ظهرت على الساحة الإبداعية التونسية بدءاً من موفى ستينيات القرن العشرين، وتحديدًا ما طهر بها تحت عنوان «قصيدة غير العمودي والحرّ». ويدور موضوع البحث الذي تخيّرناه حول ما اصطّلحنا على تسميته بـ: «الكتابة الشعرية بين التنظير والممارسة»، وقد سعينا إلى مقارنته استناداً إلى المسجرين الطري القدي والشعري الإيداعي للشاعر الراحل الطاهر الهمامي منظر حركة الطليعة الأدبية الأولى، وأحد أهم شعراء جناحها الشعري «في غير العمودي والحرّ». وقد اقتضت الطبيعة المنهجية للبحث توزيعه على ثلاثة أقسام رئيسة، عُيّن الأول منها بـ: «الشاعر الناقد» حاولنا فيه الوقوف عند طبيعة تمازج «الصفتين» من خلال المنجز القدي الذي خلفه الطاهر الهمامي، وفضلاً القول فيها - من حلال عناصر حزنية - اهتمت بجملة من المفاهيم والمصطلحات التي تتصل بصفة مباشرة بالبحث، من قبيل: «غير العمودي والحرّ»، «البيانات الشعرية»... دون أن نغفل عن فحص جملة من البيانات التي كتبت تحت عنوان: «كلمات بيانية في غير العمودي والحرّ»، والوقوف على أهمية الدور الذي اضطلعت به في رفد الممارسة الشعرية بحمّة النظرية. وجاء القسم الثاني، تحت مسمى: «الناقد الشاعر»، حاولنا من خلاله وصل تجربة الهمامي النقدية بتجربته الشعرية فسعيناً، بدءاً، إلى الوقوف على خصائص شعره ومميزاته الفنية والأسلوبية والغرضية، ثم انتقلنا إلى رصد أهم التطورات والمسارات التي عرفتها تجربته التي امتدّت على ما يماز العقود الأربعة. وقد قادنا هذا التمشي إلى آخر أقسام البحث الذي علجنا فيه ما اصطّلحنا على تسميته بـ: «الممارسة

الشعرية وحدود الخطاب النظري»، فترعنا إلى التأكيد على صعوبة التقريب/ التوفيق صلب الممارسة الأدبية والفنية -عموما- والممارسة الشعرية - تخصصيا- بين ثنائية: الناقد / الشاعر، خاتمين بمحاولة تقييم موضوعية للجهود التي بذلها الطاهر الهامي في هذا الإطار.

I - الشاعر الناقد :

يتجلى هذا البعد عند الطاهر الهامي من خلال رغبة الممارسة الشعرية بممارسة نقدية جاءت - في بداية تماطيه هذا الجنس من النشاط الأدبي - على شكل مجموعة من البيانات التي أمضاهها بمفرده أو مع جماعة حركة الطليعة 1968-1972، وتحديدا مع المدافعين عن جناحها الشعري المعروف بـ «غير العمودي والحز» ما يعني أن اقتحامه فضاءات النقد والتظهير قد تجسّد ضمن إطار حركة أدبية وفكرية مدعّمة بالطروحات النظرية الموابكة لراهن الإبداع في شتى مظهراته في تلك الحقبة من تاريخ تونس الثقافي والأدبي. وقد تطلع - مع آخرين من جيله - نحو خلق نموذج في الكتابة الشعرية التي تقطع مع السائد الشعري عمودية وحزّه، ولعل ذلك ما يجيز الوقوف عند مفهوم «في غير العمودي والحز» ومقاصد إجرائه عنوانا ولافتة للجناح الشعري لحركة الطليعة الأدبية، وهو ما عهدنا إلى تفصيل القول فيه ضمن العنصر التالي، وعنوانه : «في غير العمودي والحز» مقارنة مفاهيمية.

I - في غير العمودي والحز: مقارنة مفاهيمية

نزع الطليعيون في بياناتهم النظرية إلى رفع شعارات التجديد والتجريب في الأدب وعزّزت الطليعة نفسها بكونها حركة أدب تجريبي، ومما جاء في أولى البيانات أنّ «العدوّ الألدّ للتجريب هو التقليد» (1)، وقد عملوا - من ثمة - إلى مراجعة مفهوم الشعر والشاعر والموسيقى الشعرية، فاعين إلى «القطع (مع القديم) والوصل (بالحاضر)» (2). ويكفي أن نورد في هنا

العنصر بعض التعريفات التي استتّرها للأدب، فالأدب الحق هو الذي «يتوسل التجريب ويناهض كل تحجّر ووقوف» (3)، والأدب الطلائعي «تجاوز أبعديّ لآته يتضمّن الحيرة في أمثاقه» (4)، وهو، بالاستناد إلى ذلك «ثورة دائمة وتساؤل لا ينتهي» (5). وقد اهتموا اهتماما خاصا بمجال الشعر، فدعوا إلى هجر قديمه لأن «الشعر العربي في قوالبه الموسيقية والتعبيرية تلك قد أدّى دوره واستنفذ طاقته وانتهى» (6). منظرين لما يجب أن يقوم عليه أنموذجه الجديد وخلصنا أنّ التطوّر الحقيقي للشعر إنّما يقع على صعيد «الموسيقى الشعرية» التي تنبع من مصدرين أساسيين، أول: يتصل بالطاقة الصوتية الكامنة في اللغة. وثان: أساسه الطاقة الصوتية الذائعة في العصر.

تلك بعض ملامح السياق النظري الذي نشأ فيه شعر «حركة الطليعة» التي لم تكن صوتا مفردا واحدا، وإنما كانت نزعات تشترك في المشروع وتجمع على الأصول وتختلف بعد ذلك في السبل والمناهج والأدوات (7). ويمكن حصر هذه النزعات - بحسب ما أورده الطاهر الهامي في كتابه «حركة الطليعة أدبية في تونس» - من خلال الشعارات التي رفعها الشعراء والتي توزّعت تحت المسميات التالية : «في غير العمودي والحز» و«قصيدة مضادة» و«شعر لا يعتمد التفعيلة» و«خلق وإنشاء» و«إنتاج وكتابة» و«شعر عمالي» (8).

وإذا لم يسمح المجال بالتعمّق في دراسة طبيعة كلّ منزع من هذه المنازعات أو تفصيل القول في وجوه اختلاف أحدها أو بعضها عن غيره ممّا انضوى تحت عنوان «الطليعة الأدبية»، فإننا نستعبد إلى تمثّل مفهوم «في غير العمودي والحز» على اعتباره أحد أهمّ «نزعات» الحركة ومثّل جناحها الشعري دون منازع، ثم لأنّ الطاهر الهامي قد كتب قصائده - حيثنّذ - تحت لافتته دون غيرها. وممّا يمكن أن نورده بخصوصه أنّه عبّر عن الهاجس الذي سكن الشعراء المنضوين تحت لوائها، وخلاصتها كما ينطق العنوان: الدعوة إلى هجر عمود

الشعر والشعر الحرّ والبحث عن إيقاع بديل و«خلق موسيقى شعريّة جديدة» (9)، والدافع إلى هذه الدعوة كما عبرت عنه البيانات التي رافقت الأشعار، يعود إلى أسباب كثيرة، منها: «أن الشعر العربي في قوالبه الموسيقيّة والتعبيريّة تلك قد أدى دوره واستنفذ طاقته وانتهى» (10)، وأن القصيدة العربيّة في أنموذجها الحرّ قد افتعلت التجاوز وادّعت التجديد، ولكنّه تجديد متقوص لأنّ في المحافظة على التفعيلة «ارتباطاً لا مناص منه بسجن الأوزان» (11). والمسألة لا تنحصر - في نطاق هذه الدعوة - في مجرد الخروج عن الوزن، لأنّ القضية في أساسها ليست شكلية فحسب، بل تتصل بصميم الشعر وروحه: «... كلّاً المشكل ليس شكليةً، ومادام الشعر العربي يخضع لمألوف الأوزان فلن يحدث في روحه جديد لأنّ كل وزن يجزّ وراءه عربة القرون بعد أن ركبها آلاف الزكّاب وتركوا بصمات أيديهم على أجنتها وأزنتها» (12). وهو ما يعني أنّ من أهمّ رهانات هذا الاتجاه الشعري تجديد المضامين والسعي إلى استلهاها من واقع العصر وإيقاعه، فالمضمون «يفرضه شكله». شكل ومضمون يولدان معاً، لا يسبق أحدهما الآخر أو يعصّل عنه أو ينتظره حتى يرد من الخارج، كلاهما يستوجب المعاناة وإلاّ فأين تمام الخلق؟» (13).

هذا عن أهمّ رهانات الكتابة التي بشّر بها هذا المنحى الشعري الذي نشأ صلب حركة الطليعة الأدبيّة، ويمكن أن نضيف في سياق محاولتنا الإحاطة بجملة المفاهيم التي تبنّاها شعراؤه وأهمّ السياقات المرجعيّة التي استندوا إليها في التنظير، أنّ القصيدة البيانيّة - إلى جانب وسائل إبداعية أخرى - قد عبرت بوضوح عن هذه الجوانب. وهو ما ذهب إليه قبلنا الأستاذ محمّدي صمود حين أكد: «أنّ أهمّ بيان يجمع تطّلعنا هذا الجيل في البحث عن إيقاع بديل وبناء الشعر على رؤى نستمدّ من العصر كيائها، ومن أصوات الحياة ولغة الناس بيانها هي قصيدة محمّد الحبيب الزناد» (14)، وتمثلها المقاطع التالية:

فَصَائِدِي
لَا تَحْمِلِ طَعْمَ قَدِيمِ الشَّعْرِ
وَكثيراً مَا تُعَيِّرُ عَنْ شَكْلِ هَذَا الْعَصْرِ
عَنْ مَشَاكِلِ هَذَا التَّعَصُّرِ
فَهِئِ إِذَنْ قَصَائِدَ شَكْلِيَّةِ
قَصَائِدِ عَصْرِيَّةِ
فَهِئِ مَقْصُودَةً لِدَائِيهَا
وَلَيْسَتْ جُنُوداً مُجَنَّدَةً
وَلَا أَعْلَاماً مُفَرَّدَةً
وَلَا نُصُوصاً صَحِيحَةً مُفْتَمَّدَةً
وَلَا أَعْمَالاً بَاقِيَةً مُخَلَّدَةً
وَلَا تَقْصِدُكُمْ عَلَى خِيُولِ مُجَهَّدَةٍ
قَصَائِدِي تَعِيشُ يَوْمَهَا فِي يَوْمِهَا لِيَوْمِهَا
فَصَائِدِي مُخَلَّدَةً
نُحَدِّثُ مَا خَرَّ مِنْ نَفُوسِكُمْ
فَصَائِدِي مُؤَلَّدَةً
قَوْلُكُمْ تَعْدُ طُولَ عُقْمِكُمْ
فَصَائِدِي مُبَدَّدَةً
تُبَدِّدُ بَعَارَكُمْ
فَصَائِدِي مُسَوَّدَةً (...)
فَصَائِدِي حَالِيَةً مِنَ الْإِيْقَاعِ
وَهِيَ كَالْبِدْعَةِ
تَقْضِيهَا الدَّعَايَةُ وَالْإِنْدَاعِ
وَلَا أَبْعَادُ فِي قَصَائِدِي
وَهِيَ كَالْبِدَاةِ
تَمُجِّهَا الْأَشْعَارُ
وَهِيَ كَرَأْسِ امْرَأَةٍ حُنَى
تَشْكُو الصُّدَاعِ
وَهِيَ خَائِنَةٌ لِلتَّبَعِ
تَسْتَضِرُّ صِدْقاً بِطَائِفَةِ إِيدَاعِ !! (15).

هذا، ونختتم هذه المقاربة بالإشارة إلى أنَّ رَوادَ
منحى "في غير العمودي والحرّ"، يمثلهم كلّ من
الشعراء: محمد الحبيب الزّناد والطاهر الهمّامي وفضيلة
الشّابي.

2 - مفهوم «البيان الأدبي»

«البيان الأدبي» (The literary Manifesto):
مصطلح يربط بين المفهوم العامّ المتداول لكلمة البيان،
بمعنى تصريح، وبين المجال الأدبي، ويعني -استنادا
لهذا الرّبط- كلّ تصريح مؤثّر مكتوب يهدف إلى
الإفصاح عن طروح وأفكار ومقاصد يتّناها أديب أو
مجموعة من الأدباء أو اتّجاه أدبيّ مخصوص للتعبير
عن تصوّر / رؤية على الصعيد الأدبيّ والفنيّ والجماليّ،
أو على الصّعيدين الاجتماعيّ والسياسيّ وغيرهما ممّا
يمكن التّظهير له عبر برنامج محدّد مخصوص. وقد
يتجلى في مجال الأدب عبر أشكال مختلفة، سوف
منها على سبيل التمثيل. القصيدة السّبية ومقدمات
الأعمال الأدبيّة الإبداعية والدراسة النّقديّة التحليليّة. .
هذا ويمكن أن نضيف في سياق هذه المحاولة للإحاطة
بمفهومه أنّه يحمل في صميمه معاني التّغيير والتّجديد
والتّجاوز للواقع الأدبيّ السّائد، ومن ثمة قد لا يخلو
من طابحين أساسيين يميّزانه: طابع تحريضي على ذلك
السّائد يمكن أن نترجمه طبيعة خطابه الذي يصاغ من
جهة ما يثيره من بعد تحريضي، تعبوي. ومن تجلياته
استعمال الضّمائر، حيث يتوزّع الاستعمال عبر منهج
دقيق ينوب فيه ضمير المتكلّم الجمع عن ضمير
المتكلّم الفرد الذي كان رائجاً في مقدمات الدّواوين.
وتُستدعى ضمائر الغيبة للإشارة إلى كلّ فرد أو جهة
تناهض مشروع البيان الشعري. كما تُستدعى بكثافة
مفردات القاموس السياسيّ ومصطلحات الخطابات
السياسيّة الثّوريّة، ويتزعّ الخطاب البيانيّ عبر مختلف
تجليّاته (وهذا جوهره) إلى إثارة الجدل ومقارعة الحجّة
بالحجّة، ولكنّ هذا الطّابع الأوّل لا يحجب حضور
طابع ثان، ميّزه المراجعة والتّصحّح (نعني بذلك

مراجعة جملة الأفكار والتّصورات السّابقة أو السّائدة في
صلتها بواقع الأدب وطبيعة إجراءاته نظريّاً وممارسة).

ويمكن -إجمالاً- تلخيص خصائص هذا الجنس
من الخطاب في النقاط التّالية:

أ - الإعلان عن تيّب / استنباط مفهوم مخصوص
لماهيّة الأدب -عموماً- وللجنس الأدبيّ (شعر- قصّة
- رواية . . .) الّذي أنشئ من أجله الخطاب البيانيّ.

ب - تنظيمه عرض الحجج والبراهين لغاية إقناع
المتلقّي بجموع الطروحات الواردة في البيان.

ج - انطلاقه من عقيدة مسبقة وسعيه إلى الإقناع
بها، وهو ما تفصح عنه طبيعته السّجاليّة.

د - يمكن أن نضيف إلى الصّفة السّجاليّة، سمتين
آخرين هما: السّمة التّعليميّة والسّمة التّربويّة كما تهيمن
عليه حسب ما يورد جاك دريدا Jaques Derrida
صفتا: الاختزال والمساعدة: وقد وصفه بعبارات
تحلّل على طبيعته، منها: «استباق خطابي» و«خطاب
مساهمة» (16)

هذا على مفهوم البيان الأدبي، وتلك بعض
خصائصه التي يمكن أن تميّزه عن غيره من الخطابات
الموازية للنصّ الأدبي. ومن المحاولات الجادّة التي
سعت إلى توطيف هذا البعد النظريّ وتأكيد نجاعته
من جهة وفد الممارسة النّصيّة بحجّة النظريّة لتسريع
«التّجاوز» وتوضيح المقاصد، ثمّ من جهة الدّور الّذي
يضطلع بالتّأثير على المتلقّي و «إفحامه» عالم الكتابة
الجديدة التي «يُشعر» بها لما تبيحه من فرص أرحب
للتأويل والقراءة والاستكشاف نصّي شعريّ يبحث عن
مظاهر انسجام مغايرة عن تلك التي عرفتها القصيدة
التقليديّة والشعر الحرّ ويمكن الاستئناس بتجربة الطاهر
الهمّامي في هذا المجال، حيث يعود تاريخ بداياتها
إلى أواخر العقد السّابع من القرن الفائت، وتحديدًا من
خلال إسهاماته التّظهيرية في مجال الشعر والتي وسّمها
بـ: « كلمات بيانيّة في غير العمودي والحرّ » (17).
فما خصائص هذه البيانيّات؟ وما أهمّ القضايا التي

احتفت بها وأثارتها؟ وإلى أي مدى أسهمت في تكريس شعار «في غير العمودي والحرّ»، وإشاعته عنوانا لافتا من عناوين الكتابة الشعرية الدّاعية إلى تجاوز السائد الإيديولوجي وتجديده.

3 - «كلمات بيانية في غير العمودي والحرّ»

إنّ متابع الخطاب البياني الذي أنتجه الشاعر الطاهر الهمامي، والذي رافق ميلاد الجناح الشعري «في غير العمودي والحرّ» يكشف أنّه خطاب غزير، متنوّع من جهة عدد القضايا التي أثارها في اتصالها بمفهوم الشعر والشاعر ووظيفتهما، ثمّ تعالقه بقضايا الشعر الغرضية والفنية، وما عبّر عنه كلّ ذلك - وهو ما اكتفينا بالإشارة إليه في العنصر السابق- من تمزّد على واقع الأدب التونسي عموما، والواقع الشعري على وجه الخصوص. وللقوف على مظاهر التمزّد والإحاطة بطبيعة «المخاطر التبشيرية» (18) التي انضوى عليها الخطاب البياني، رشّحنا - في هذا الإطار - بعض النصوص التي رأينا أنّها يمكن أن تعبّر عن ذلك.

هذه النصوص هي: «كلمة بيانية أولى» (19)، و«كلمة بيانية ثانية» (20)، و«كلمة بيانية ثالثة» (21). وتلخّص «الكلمات الثلاث» رهانات الكتابة الأدبية عموما، والكتابة الشعرية خصوصا، عند روّاد في «غير العمودي والحرّ»، ومنها: رفضهم البقاء «في حدود الرؤية الضيقة لمألوف الوزن» (22)، والطموح إلى إرساء لغة شعرية جديدة أساسها «توزيع آخر للكلام يجعل أجزاءه تتسجم داخل كلّ نصّ انسجاما مغايرا لانسجامها المعهود الذي فرضته البحور الخليلية، مختلفا باختلاف الرؤية الكونية لكلّ شاعر، مستمنا مقوماته من المحيط الصوتي والإيقاعي المعاصر» (23). وهذا المسلك - دون سواء - من شأنه أن يفتح الشعر من قيوده التي كبّلته قرونا طويلة والتي فرضها منظور تقليدي يصدر عن رؤية ضيقة لمفهوم الفنّ عموما والقول الشعري خصوصا.

ورافق الدعوة إلى إرساء لغة شعرية جديدة، دعوة إلى تغيير الجهاز النظري/ المصطلحي، لأنّ من المصطلحات التقديّة ما تضيق به تجربة في «غير العمودي والحرّ»، «فبمجرّد قولك عن هذه المقطوعة أو تلك إنّها من الشعر الاجتماعي أو الغزلي مثلا تكون قد حكمت عليها وسبقتها داخل تحديدات وقوالب... فلا بدّ إذن من تغيير جهاز المفاهيم والمصطلحات» (24). ولعلّ أهمّ المفاهيم التي تستلزم هذه المراجعة، مفهوم الشعر ومفهوم الشاعر... فقد سقط مفهوم الشعر والشاعر في هذه الترويع سقوطا لا مزيد عليه، شاعت صورتها بشكل مغرّع، وعلى أنقاض ذلك نروم البناء» (25).

تلك لمحة موجزة عن مضمون «كلمات بيانية في غير العمودي والحرّ»، وطبيعتها الدّاعية إلى تجاوز السائد الشعري الذي تربطه بالتراث علاقة أتباع واستساخ، والتّشهير بمسلك في قول الشعر مستحدث، من أهمّ ميزات: الخروج عن نظام الأوزان الخليلية، تغيير جهاز المفاهيم والاصطلاحات السائدة في الساحة الأدبية، إسداع لغة شعرية جديدة، وتوزيع الكلام في النّص الشعري توزيعا يستند إلى إيقاع العصر ويستمدّ أسسه من حركيته ويستند في مقوماته إلى محيطه الصوتي...

هنا، وأسهمت هذه «الشعارات» المرفوعة في «كلمات بيانية» في إشاعة أشعار في «غير العمودي والحرّ» والاعتداد بها في الساحة الأدبية التونسية في ما بين سنتي 1968 و1972 أنموذجا للكتابة الشعرية الرّغبة عن التقليد والرّغبة في التّجاوز والتّجديد.

II - النّاقّد الشاعر

أكد الطاهر الهمامي في مقدّمة الطبعة الثانية من ديوانه «الحصار» أنّ أولى خطواته في ممارسة الشعر تعود إلى عهد التّلمذة في مطلع الستينيات، واصفا قصائده التي كتبها ونشرها - حيثل - بـ«المنفصلة» و«براحتها» - من جهة الشكل - بين الشعر العمودي والشعر الحرّ (26).

ويقول في سياق التعريض بقوالب النظم القديمة
والسخرية من القائلين بضرورة اتباع عمود الشعر (30):

«قَصِيدَةُ عُمُودِيَّةٍ
عُمُودِيَّةُ أَفْقِيَّةٍ
نَفَاقَةٌ فِي الْعُدِّ
حَمَالَةٌ لِلشَّرِّ
وَجَلَالَةٌ لِلنَّكِدِ
تَنَاصِيْبِي الْعِدَّةِ
نَصْرُبُ عَلَيَّ الْحِصَارَ
تَنْشِيْبِي مِنَ السَّيْرِ
مِنَ السَّيْرِ بِحُرِّيَّةٍ !

وجاءت بقية قصائد الديوان في أغراض منوعة،
ولكن يوحدها طابع الالتزام بقضايا العدل والحرية
(مثل قصيدة «رسالة محبة إلى فتح» وقصيدة «كتاب
مفتوح إلى العدالة»)، ويميزها صوتها العالي في
التنديد بظواهر الاستبداد والظلم والنفذ (مثل قصائد:
«رسائل عمودية» و«الحصان الأمريكي»، و«الكوليرا
في الأعماق» و«لا تبت يداه»). ومن ثمة دفاعها عن
قيم الثورة الزافضة للسقوط والتساقط، (قصيدة: «لم
تنهزم يا أبريل». وقصيدة «أصابع مرفوعة»، وقصيدة
«الوعي»).

وقد برع الطاهر الهمامي - فيما يذكر مقدم ديوان
«الحصار» الأستاذ توفيق بكاز- في هندسة القصيدة
خاصة، «فالقصيد بانوراما وكوكبيل ومناظر من
النفس في شتى أحوالها ونشرة لأخبارها على اختلاف
الساعات مع التطلع والتنقل السريع في الزمان والمكان
ومن الذوات إلى الواقع، وهي قصيدة سمعية وقصيدة
بصرية...» (31).

وأسلوب التعبير في هذه التصوص سلس، كما أن
اللغة بسيطة، سهلة أصر الشاعر على أن تكون مزيجا
من عربية فصيحة وعامية مهذبة، رأى فيها معا مليّة

ليصدر - في مرحلة لاحقة- باكورة أشعاره ممثلة في
ديوانه «الحصار» (27)، وقد ضمّ قصائد انتسبت - في
مجمليها- إلى ما عُرف بـ: «غير العمودي والحرّ»،
أحد أهمّ الألفاظ الممثلة لحركة الطليعة الأدبية في
جناحها الشعري. ومثل الإصدار - في أحد أهمّ
تجلياته - «شيعا» صريحا لمقولات حركة الطليعة في
التجديد الأدبي عموما والتجديد الشعري على وجه
الخصوص، عبّرت عنه إحدى عشرة قصيدة «11» بيانية
انتظمت منته و«عكست الأهمية التي علقها صاحبها
على التنظير، ودارت مواضيع هذه القصائد في جلها
حول قطبيّ التبشير بالحركة والزّد على خصومها
ونحت منحنى هجوميا ساغرا» (28). ومن أمثلتها،
في موضوع التبشير بالحركة، نسوق المقاطع التالية من
قصيدة «ميلاد الشيء الذي لا يموت» (29) :

«... وَطَلَّتْ أَذْرُعُنَا
وَطَلَّ فِي أَعْمَاقِنَا الرَّفْضُ
كَبُرْنَا
وَعَرَفْنَا بَعْضَنَا الْبُغْضُ
كَبُرَ الْمَعْنَى
تَعَزَّى اللَّفْظُ
عَرَيْنَا مِنَ الْأَخْفَادِ وَالْبُغْضُ
~~*

كَانَ التَّارِيخُ قَتَى .
يَتَامَ عَلَى فَرْشِ الْأَسْيَادِ
وَيُنْشِدُ الْأَشْعَارَ فِي الصَّالُونِ
وَكُنَّا عَلَى مِيْمَاءَ
كُنَّا عَلَى مِيْمَاءَ
فِي أَوَاخِرِ الْقَرْنِ الْعِشْرِينَ
تَلَفَحْنَا الشَّمْسَ
وَيَتَجَرَّفُ الْحَرْفُ الْمَشْحُونُ

للتعبير عما يعتل في ذهنه من مواقف وصدرة من أحاسيس، لذلك لم يخش اللفظة الشعبة والعبارة العاقبة من «أفكار خامجة» و«خائف جدر»، و«وقت كلب»، و«ريق شايع» يتركها في الكلام الفصيح فلا هي قلقة ولا هي تافهة تفوح برائحة الواقع وتنبض حيوية، وإنه لينشأ من ذلك الجوار الخصيب ما ينشأ من الجلة والطرافة...» (32).

هذا، وقد أصدر الطاهر الهمامي بعد ديوانه «الحصار» مجاميع شعرية أخرى، نذكر منها تمثيلاً لا حصراً: «الشمس طلعت كالخيزرة» (33)، و«صافقة الجمر» (34)، و«أرى النخل يمشي» (35)، و«اسكني يا جراح» (36)، و«مرثية البقر الضحوك» (37). انتهج في أغلبها اللغة ذاتها والأسلوب ذاته كما في مجموعته الأولى، حتى بعد مراجعاته لرؤيته الطليعية واعتناقه صحة محمد معالي وسميرة الكسراوي مذهب الواقعية في الأدب والفن (38).

ومن ثمة لم نخفت نبرة السخرية في شعره ولم تهدأ حدة التعريض والتشهير من خلال استبداد بعض النماذج الاجتماعية (39):

«قَلْبَ الصُّفْحَةِ
وَقَلْبَ الطَّائِلَةِ
وَقَلْبَ النَّعَالِ
وَقَلْبَ وَجْهِهِ
وَقَلْبَ قَلْبِهِ
وَقَلْبَ الدُّنْيَا
وَقَلَّتْ الْيَسْتة

وَلَمْ يَقْلِبِ الشَّرْوَاحُ

أو من خلال التعريض ببعض الظواهر السائدة (40):

وَأَقْلَبْنَا عَنْ الْأَشْعَارِ حَوْلًا

وَحَوَّلْنَا إِلَى الْكُرَةِ الْكَلَامَا

وَحَلَّ فَرِيقُنَا «الْقَوْمِي» فِينَا

لِيُحْرِزَ أَحِرًا كَأَسَّ النَّدَامِي

وَلَمَّا صَفَّرَ الْحَكَمَ امْتَثَلْنَا

وَقَلْنَا نَحْتَسِي جَسَامًا فَجَامَا

وَلَمَّا مَلَّتِ الْكُرَةُ انْصَرَفْنَا

عَنِ السَّيْدَانِ نَحْتَسِبُ الرِّجَامَا

وَعِنْدَ «الْمِزْوَدِ الْخَدَامِ» بَتْنَا

سُكُونًا وَالْهَوَى يُبْدِي اغْتِمَامَا

هذا، بشكل موجز سريع ما يمكن أن نسوقه في هذا العصر الموسوم بـ: «النقاد الشاعر»، حاولنا من خلاله الوقوف عند خصائص تجربة الطاهر الهمامي الشعرية لننتقل إلى العصر الأخير وعنوانه: «الممارسة الشعرية وحضور الخطاب النظري».

III - الممارسة الشعرية وحدود الخطاب النظري

لعل أهمية تجربة الطاهر الهمامي الأدبية تنأت من أمرين أساسيين: أن الرجل شاعر أولاً - وهذا ما سعى إلى تأكيد في جلّ محاوراته - (41). وناقد ثانياً (42)، يعيش حالة من التعلّق والحوارية بين خطابين متميزين، بل متمايزان وعيا وممارسة، ويستدعيان مؤهلات جديّة خاصة، بل ومتناقضة في كثير من الأحيان (استناداً إلى إملاءات الخطابين) حتى يتسنى له الجمع بين بعدي هذه الثنائية وخلق موقف متوازن لا يرضاه هاتين الشخصيتين بوجهيهما المختلف، والتقريب بين بعدي هذه الثنائية الإشكالية: الشاعر / الناقد التي يسعى كل بعد فيها إلى إقصاء خطاب الآخر ومصادرته ومن ثمة إلغائه، خاصة وأن مسألة النظر إلى كلا الخطابين: خطاب الشاعر النقدي وخطاب الناقد غير الشاعر يمكن تناولها من زاوية مخصوصة جداً وخلاقية، إذ قد ينظر إلى النقد الذي يقدمه غير الشاعر على أنه ممارسة

والانفتاح على إمكانات «تأويل» تتعالى في أبعادها
بماضي وراهن ومستقبل الإبداع التونسي نظيراً وإبداعاً
ونقداً.

خاتمة

سعيًا في هذا البحث الموجز- نسيبًا- إلى محاولة
الإحاطة بتجربة الشاعر الطليعي والجامعي الطاهر
الهتامي، وعمدنا إلى مقارنة منجزه الشعري ومنجزه
النقدي من جهة اتصالهما بلحظة فارقة من لحظات
المتن الشعري التونسي في القرن العشرين، وهي حركة
«الطليعة الأدبية» التي سادت الساحة الأدبية في ما بين
سنتي 1968 و1972، وقاد الاستقراء إلى جملة من
الاستنتاجات نجملها في ما يلي:

- إن تجربة الطاهر الهتامي مدعاة إلى تعميق
البحث والاستقصاء في طبيعة الخطاب النقدي الذي
يصدر عن الشاعر وطبيعة الخطاب الشعري الذي
يصدر عن الناقد، ومن ثمة تفهّم هذه «الازدواجية»
التي تصدر عن كليهما: دواعيها، شروطها، حدودها
وتنتاجها...

- إن الطاهر الهتامي قد عبّر، من خلال هذه الثنائية،
(الخطاب الشعري/الخطاب النقدي) عن تمرّس
بطبيعة الخطابين، ووفقاً إلى حدّ بعيد في التقريب بين
أبعادهما المتنافرة، وهو ما يترجمه الانسجام الحاصل
في المواقف والتصورات والرؤى الواردة في كلماته
البيانية وفي قصائده في «غير العمودي والحر».

- إن اتهام الهتامي بالمغالاة في التشيع لمرحلة
السينيات والسبعينيات الشعرية (جنس غير العمودي
والحرّ) وإن كان لا يخلو من الصحة في بعض وجوهه،
فإنه لا يخلو، في أهمّ وجوهه، من تعسف وإقصاء،
ترجمهما إجراءات «المنع» و«الحجب» التي مورست
على صوته في ظلّ النظامين السابقين، ومدعاة ذلك
أنّه وظّف شعره لنهاضة مظاهر الاستقواء والعسف
والجور والظلم في وجهها السياسي، وحفّز ذهنه لرصد

إبداعية وتنتاج فتّي شأنه في ذلك شأن القصيدة والقصة
والرواية المسرحية، وهو غير مقتصر على مساحة
التأويل والتحليل واستصدار الأحكام، وتلك رؤية تتفق
مع توجه أدبيّات ما بعد الحداثة في النظر إلى النقد
باعتباره عملية إبداعية لا تقلّ قيمة عن الإبداع الفتي
المخلّاق. وهو ما اصطلاح على تسميته بـ: «الميتانقد»،
وبالمقابل يُنظر إلى ممارسة الشاعر النقدية على أنها
حاصل رؤية نقدية ذات فضاء إنساني في كثير من
خصائصها الشكلية والمضمونية. وهو ما يعني - بعبارة
أخرى- أنّ نقد الشاعر يمثل فضاءاً لالتقاء العصر الفتي
مع المقدرة الذهنية المتمثلة في قيم ومميزات التجربة
الإبداعية، وقد لا يخلو ذلك من مزالق وتداخل للذات
بالموضوعي، ويبلغ الأمر أشدّ درجات العسر لمن
انخرط في «شعاب» المدونة الأدبية محارسة وتنظيراً
ونقداً، وهو شأن الطاهر الهتامي هنا. وقد ذهب بعض
المهتمين بالمشهد الشعري التونسي في النصف الثاني
من القرن العشرين إلى اتهام الطاهر الهتامي بمغالاة
في التشيع لمرحلة الستينيات والسبعينيات الشعرية
(حركة الطليعة - عموماً - وجنس «غير العمودي
والحرّ» - خصوصاً -) على باقي التمرّحل والأقطاب
والحركات الأدبية الأخرى، وهو ما غيّرت لحنه بوضوح
محاولاته «المستتية» التي ترجمتها مقالاته المنشورة
في الصحف والدوريات المحلية والعربية والأجنبية،
وبعض كتبه ولا سيما كتابه: «حركة الطليعة الأدبية في
تونس» وتجرّبي الشعرية، لإحياء أسطورة الطليعة
والطليعيين. وحيث يجوز- في ما نحسب- تفسير هذا
«النزوع» نسبياً، فإننا نذهب أيضاً إلى أن حنينه إلى تلك
الحركة الأدبية / الشعرية، التي ظلت على قصر عمرها
(لم تتجاوز الأعوام الخمسة) راسخة في وجدانه
وكتاباتة النقدية ونُصّب من أشعاره إلى أكثر من أربعة
عقود، لا يمكن أن يحجب أو ينفى طابع الموضوعية
في بعض أعماله التي حاول فيها التاريخ للشعر التونسي
في القرن العشرين، فقد تميّزت بالجديّة، وبأهمية
المآذِن المعرفية والتوثيقية، وبقدرتها على تقديم
خارطة للمشهد الشعري الذي قدّمه الشاعر الحديث،

الطاهر الهمامي الأدبية والفكرية علامة فارقة من علامات الثقافة التونسية المعاصرة، ما يحفز على تعميق البحث في مختلف وجوها وإضاءات تجلياتها التي نحسب أنها لم تزل ما تستحق من الاستقصاء والدّرس.

المتناقضات الحاصلة صلب المجتمع التونسي: التفاوت الصارخ بين الطبقات، استشراف الفقر والجهل، وشيوع «ثقافة الاستهلاك»... وبلاستناد إلى ما سلف يمكن الاعتداد بتجربة

الهوامش والإحالات

- (1) المدني (عز الدين): «الأدب التحريري، أسسه وغاياته»، «الفكر»، ديسمبر 1969، ص 24.
- (2) الهمامي (طاهر): «حركة الطليعة الأدبية في تونس 1968-1972»، منشورات كلية الآداب منوبة ودار سحر تونس، 1994، ص 151.
- (3) المدني (عز الدين): من استحوه به «المعمل الثقافي»، بتاريخ أبريل 1994، ص 2.
- (4) المدني (عز الدين): «الحيرة والحلق»، «الفكر»، أبريل 1969، ص 35.
- (5) العمودي (محمد): «القصاص المضادة تعبير دائم للقول»، «الفكر»، أكتوبر 1972، ص 58.
- (6) الهمامي (طاهر): «كلمة نيابة أولى في غير العمودي والحز»، «الفكر»، عدد 9 سنة 14 فيفري 1969، ص 87.
- (7) صفود (حمادي): فصل «الشعر العربي المعاصر في تونس» ضمن كتابه «من تجليات الخطاب الأدبي فصايا تطبيقية»، دار قرطاج للشعر والتوزيع، ط 1، 1999، ص 98.
- (8) الهمامي (طاهر): «حركة الطليعة الأدبية في تونس 1968-1972»، ص 128-129.
- (9) بن عمر (محمد صالح) و بوحوش (الهدى): «أسس شعرية جديدة»، «الفكر»، عدد 4، سنة 15، جانفي 1970، ص 35.
- (10) الهمامي (طاهر): «كلمة نيابة أولى في غير العمودي ونهر»، «الفكر»، عدد 9، سنة 14، فيفري 1969، ص 87.
- (11) بن سلامة (بشير): «مدا بعد أربعين سنة»، «الفكر»، عدد 4، سنة 15، جانفي 1970، ص 11.
- (12) الهمامي (طاهر): «كلمة نيابة ثالثة في غير العمودي والحز»، ضمن كتابه «تجزي الشعرية، بيانات وتقييمات (1969-2004)»، مطبعة فنّ الطابعة، تونس، 2005، ص 16.
- (13) م، س، ص 14.
- (14) صفود (حمادي): «من تجليات الخطاب الأدبي، فصايا تطبيقية»، دار قرطاج للشعر والتوزيع، تونس 1999، ص 60-61.
- (15) للمقاطع من قصيدة «دعابة معرضة»، نشرت بمجلة «الفكر»، العدد 9، سنة 15، جوان 1970، ص 71.
- (16) الأردى (عبد الحليل): «مقدمات نظرية عن الخطاب القديمي»، مجلة «فضاءات مستقبلية»، العدد 4، ماي 1977، الذّار البيضاء، المغرب، ص 14.
- (17) صاغ الطاهر الهمامي «كلمات نيابة في غير العمودي والحز» في ما بين 1969 و 1972، ونشرها على صفحات مجلة «الفكر» للاطلاع والتوسع، رابع كتاب الطاهر الهمامي: «تجزي الشعرية، بيانات وتقييمات 1968-2004»، مطبعة فنّ الطابعة، تونس 2005، ص 5.
- (18) العبارة للطاهر الهمامي، أوردتها ضمن كتابه «تجزي الشعرية، بيانات وتقييمات (1969-2004)»، ص 5.
- (19) الهمامي (طاهر): «كلمة نيابة أولى في غير العمودي والحز»، «الفكر»، عدد 2، سنة 15، نوفمبر 1969، ص 87.
- (20) نشرت بمجلة «الفكر»، عدد 4، سنة 15، جانفي 1970، ص 56.

- (21) نُشرت مجلة «الفكر»، عدد 6، سنة 15، مارس 1970، ص 94.
- (22) م، س، ص، ن.
- (23) «كلمة بيانية أولى في غير العمودي والحزب»، «الفكر»، عدد2، سنة 15، نوفمبر 1969، ص 87.
- (24) «كلمة سانية ثانية في غير العمودي والحزب»، «الفكر»، عدد4، سنة 15، جانفي 1970، ص 56 «كلمة بيانية ثالثة في غير العمودي والحزب»، «الفكر»، عدد6، سنة 15، مارس 1970، ص 94.
- (25) الهشامي (الطاهر) «الحصار»، الدّار التونسية للنشر، ط 2، 1986، (مقدمة الطبعة)، ص 5.
- (26) صدر «الحصار» في طبعة الأولى عن الدّار التونسية للنشر سنة 1972.
- (27) الهشامي (الطاهر) «حركة الطليعة الأدبية والمكرية في تونس 1968-1972»، كلية الآداب صوة، دار شعر تونس، 1994، ص 152.
- (28) الهشامي (الطاهر) ديوان «الحصار»، الدّار التونسية للنشر، ط 2، 1986، ص ص 14-15.
- (29) م، س، قصيدة «بناء»، ص ص 38-39.
- (30) لشاهد مقتضب من تقديم الأستاذ توفيق الذي صدر به الطاهر الهشامي ديوانه الحصار، للتفصيل، راجع «الحصار»، ط 2، الدار التونسية للنشر، 1986، ص ص 7-12.
- (31) «الحصار»، (التقديم)، ص 11.
- (32) أصدر الشاعر هذا المجموع الشعري على نفقة الشخصية، تونس 1973.
- (33) صدر الديوان في دار بيرم للنشر، تونس 1984.
- (34) صدرالمجموع الشعري على نفقة الشاعر الشخصية، تونس 1986.
- (35) صدر الديوان على نفقة الشاعر الشخصية، تونس 2004.
- (36) صدر الديوان على نفقة الشاعر الشخصية، تونس 2005.
- (37) أعلن الشاعر اعتناقه مذهب الواعية في الأدب والفنّ في إطار مشاركته في أعمال الملتقى الأول للشعر التونسي «معيدة للمعتقد» أيام 27 و 28 و 29 جويلية 1991 بالمركز الثقافي بالجمهورية، وألقى محاضرة معالي وسيرة الكسراوي بيان «نحن البرامي»، ستوتغ والتفصيل، راجع، الهشامي (الطاهر): «تجربتي الشعرية»، مطبعة فنّ الطباعة، تونس 2005، ص ص 31-33.
- (38) الهشامي (الطاهر) «مرثية البقر المصنوك»، ط 1، مطبعة فنّ الطباعة، تونس، ديسمبر 2005، ص 24.
- (39) م، س، ص 30.
- (40) لموقوف على نماذج من هذه المحاورات يمكن الاستئناس بكتاب الطاهر الهشامي «تجربتي الشعرية»، باب (حوارات)، ص ص 55-101.
- (41) أجاب الطاهر الهشامي في أحد الحوارات التي أجريت معه، عن السؤال التالي: «كيف يرى النّاقد والشاعر الطاهر الهشامي المشهد النقدي في العالم العربي، ومدى نجاحه في الكشف عن أسرار النصّ الشعري؟»، فأثلا «س لو سمّيت الشاعر عن النّاقد، فالثقافة عدي ثاب والشعر أؤلا. أبا بدأت شاعرا ومارلت، أمّا النّقد فقد أثناني أو أثنيت - بحكم صحتي الجامعية دراسة وتدرّسا ويبدو لي الآن أنّ قرّائي وشاخة المتخصصين قد حدّثوا في النّقد - للتوسع والتّحقيق، وجميع: تجربتي الشعرية» باب (حوارات)، ص 67.

العبات والنهايات في مجموعة «وحيدا في العالم كشجرة» لجميل عمامي

السيد التوي/ كاتبه تونس

حلّل حاتم الصكر في كتابه «حلم الفراشة» وتحديدًا في المقال المعنون «قصيدة الشرح وحجاب التقي» الأسباب التي تحوّل بين هذه الحساسية الشعرية الجديدة وجمهور القراء، ولعلّ أحلّ هذه الأسباب أنّ قصيدة الشرح تحاورت في مقترحها الحدائث المهمة التطويرية المتعلقة بالأغراض والمعاني إلى جوهر الكناية الشعرية (1) كما تحطت المهمة الشعرية للشعر لتُغنى بالتشبيب العام ومواجهته ورفضه (2) في سياق ينسّف الثبات والتحجر ويسير باتجاه الحرّية (3)، ويزداد الحجاب بين قصيدة الشرح والمثلي سُمكا ومثابة بانتهاج معنى حجابي مفارق لأفق انتظار القارئ في مستوى المعنى والمبنى والمعنى، وهو أفق يحتكم إلى ما استقر في الذاكرة بالتكرار النوعي، وعلى هذبه تتشكّل طبيعة الإنتاج وتتحدّد عمليّة القراءة، وقد صار هذا الحجاب جدرا لما يتطوّر عليه مصطلح قصيدة الشرح من تناقض حول مدار الاهتمام من دائرة تشبّل بشرية قصيدة الشرح إلى دائرة تتعلّق بحقيقة شعريتها (3)، ومما يعزّز هذه الفكرة جمع هذه الحساسية الشعرية بين التردّد والشعر وافتتاحها على آليات القصّ. ويتعامل ارتباك المثلي بالمزاج الجديد في قصيدة الشرح المُغايّر تماما للمألوف حتى أنّ القارئ «لا يجد الوصيّة الملائمة للاتّصال بالنصّ ومتابعة نموّه ونصاعده» (4)، ويفترض هذا المزاج، لتذوّقه، جهاز تقبّل جديداً يشتغل بطريقة تختلف عن الجهاز العروسيّ والبلاغيّ والدلاليّ الكلاسيكيّ.

وقد أشار حاتم الصكر في مقاله أيضاً إلى مجموعة من التناقضات داخل الفضاء النقديّ المؤسّس لقصيدة الشرح، من ذلك علاقة الشعر بالجمهور،

■ رجاء

هذا الغصن الذي ضيّع دربه
وحطّ على يابهي المخلوع
خذّه رجاء...

وارمه في الحقول

ستفتقده الشجرة

ستكون الغابة خالصة من دونه

العشّ أولى به منّي

خذّه رجاء

فالريّح أولى أن تحرّكه

كي تنام افراخ في مهدها

وقد تكون هناك قبرة

تبحث الآن

عن غصن كي تبني بيتاً لأحلامها

خذّه رجاء.

(وحيدا في هذا العالم كشجرة، جميل عمامي).

1 العتبة والتمن: وحدة دلالية متماسكة

1-1 - العتبة من الهامش إلى المركز

لقد اهتم النقد الأدبي الحديث بالعتبات، كاشفاً عن دورها المهم في الظفر بمواطن الجمال ومسابر المعنى في النصوص الأدبية شعراً ونثراً، إلا أنه مع هذا الوعي المرفف بانفتاح النصوص وعدم انغلاقها ما جعل الكثير من النقاد يعتبرون هذه العتبات مجرد مداخل تردّ على هامش الدرس، مؤكدين أنّ المعول عليه في بيان الجمال والدلالة القوية في قاع النصوص إنّما هو التمن (8)، ورغم ما في هذا الموقف من وجهة منطقيّة، فإنّ طابعه التصنيفيّ يمثل حاجزاً بينه وبين تفهّم حقيقة علاقة التمن والعتبات وخاصّة المحورية منها كالعنوان والتصدير، ذلك أنّ منطق المركزيّ والهامشيّ واليهيبيّ والتأريخيّ وغيرها من الأضداد التضاضليّة غير ناجمة في تدبّر النصوص الأدبية، وخاصّة الشعريّة وتحليداً قصيدة النثر، فهذه الحساسية الشعريّة الثوريّة تصنع لها فيها من تداخل بين السجلات الوصفية والسردية والعكبريّة والغنائية، واحتلاط بين الأجناس. الشعر، النثر الشعريّ، القصّة العجيبيّة، الحكاية الواقعيّة، الحكاية الحياليّة (9)، وباعتبارها نصاً مكتوباً مرتباً يمنح موجّهات جديدة في القراءة تختلف عمّا هو مألوف في الجهاز التنظيريّ الكلاسيكيّ، ومن هذه الموجّهات نذكر العتبات. وهي، إلى جانب كونها تأخذ بيد القارئ للإبحار في عالم النصّ، تكشف عن تصوّر الشاعر لذائقة المتلقّي، وتُجسّد هذه العتبات - وفي هذا السياق نغني العناوين والتصديرات - بعد إنجاز العمل عادة، كما يمكن أن تكون أثناءه وقبله، وقد يتكفّل بوضعها الشاعر أو قد يعولّ في إنتاجها على بعض القراء النقاد المتبحرين (المقرّبين من الشاعر)، وهي عمليّة شاقّة يتخلّلها الكثير من التردد والحذر والقلق لأنّ المُشجّر لهذا الفعل يسمى إلى التوفيق والملاءمة بين العتبات والتمن وبينها وبين المتلقّي الموزّع على خارطة جغرافيّة وثقافيّة وزمنيّة متعدّدة. ومن ثمة تبيين

فمن جهة تمّ التحريض على رفض المهمّة الاجتماعيّة للشعر، ومن جهة أخرى رُفِقت شعارات التغيير والبناء، كما أشار إلى أن التناقض يتبدّى في صلة الشعر بالغموض، فقد مُنيت هذه السمة على اعتبار أنّها علامة حدائنة في النصّ، في الوقت الذي وُجّهت فيه أصابع الاتهام للمتلقّي باعتباره متوهماً لهذا الغموض (5)

وانتهى حاتم الصكر في مقاله إلى أنّ قصيدة النثر لن تجد مناخاً مناسباً للتواصل والتفاعل إلا بتحقيق ظروف التلقّي الملائمة والتأهيل المطلوب للقارئ، وأكّد أنّ هذه الغاية غير ممكنة في سياق القراءة التماثليّة التي تحتكم إلى الثوابت الكلاسيكيّة (6).

يبدو أنّ الدرس المُستخلص من هذا المقال مهمّ جداً، فقصيدة النثر لا يمكن أن تصير مُتَشاعرة إلا بتغيير أفق انتظار المتلقّي، وهو أمر لا ينسب إحراؤه بمجموعة من الدراسات النقديّة التطبيقيّة محسب، لذلك فإنّ مجهود النقاد يجب أن يفضّل بشرح النصوص الشعريّة الثوريّة وأن يبيّن مواطن الحدوث فيها، ويتكيف هذا الفعل وتراكمه تتشكّل دافقة جديدة تُسّع الهوة بينها وبين الذائقة التقليديّة تدريجيّاً. في هذا الإطار تندرج هذه الدّراسة النقديّة لمجموعة جميل عمامي «وحيدا في هذا العالم كشجرة» (7) وهو عمل يمثل شهادة على تمكّن قصيدة النثر في المشهد الشعريّ التونسيّ والعربيّ، وقد اخترنا مسألتين لتقليب النظر فيهما: الأولى تتصلّ بالعتبات وخصوصاً العنوان والتصدير، والثانية ترتبط بالقلمة والمنطق الذي تنظم فيه.

ومتى غايتنا في هذا العمل أمران: أولهما الاستدلال على الطاقّة الدلاليّة للعنوان والتصدير في مجموعة جميل عمامي، والكشف عن الإنارات التي يخولها للقارئ لفكّ مغالط التمن، ثانيهما تبيين دور القفلة في محاصرة المنطق الداخليّ للنصوص وما تنطوي عليه من دلالة.

«أقف» على خلفية اعتبار العنوان إجابة عن سؤال : كيف تنقف في هذا العالم؟ أو كيف تقيم في هذا العالم؟ وي طرح هذا الشكل النحوي المعضلة التي يعيشها الشاعر وهي كيفية الوجود في هذا العالم «الآن وهنا» بالمعنى الهيدغري، إلا أن هذه الحيرة الوجودية الغائبة في ذات الشاعر تتحول إلى قرار حاسم من خلال الإجابة، فالشاعر يعلن عن شكل إقامته ووقوفه في هذا العالم، وهو شكل احتجائي من جهة المواجهة والمقاومة وصوفي من جهة التأمل والتجربة.

على أن هذه الدلالات تنفّخ أكثر بتدبرنا للتشبيه الذي عقده الشاعر بين إقامته في العالم وإقامة الشجرة فيه، وهو مرسل مفصل إذ ذكرت فيه الأداة «الكاف» ووجه الشبه «وحيدا»، إلا أن هذا التشبيه على بساطته مليء بالغموض، وهو ما يُشجّع ل طرح مجموعة من الأسئلة قد تكون حاسمة في الإمساك بناصية النص لبناء ناويل مقبول ومعقول له، ولعل أبرز هذه الأسئلة هي : ما هو الحقل الدلالي الذي يضم وجه الشبه : الوحدة؟ هل من المفيد التوسع في تحليل وجه الشبه بين الشاعر والشجرة محدرة الدلالة المتأينة من رواحها وغدوها بين العتبة والمان ؟

شبه الشاعر إقامته في هذا العالم بإقامة الشجرة بجامع الوحدة، فالشجرة تعيش في الغابة، موطنها الطبيعي، وسط الأشجار والحيوانات لكنها تنقف في وجه الزمن والعطش بمفردها، وكذلك الشاعر يمحث مع الناس وبينهم غير أنه يتمثل هذا العالم ويحاوره وحيدا، وتندرج الوحدة في حقل دلالي أوسع فالشاعر يتقدّ نصوصه وهي ثمرة جهده ومعاناته، بعيدا عن الناس وإن كان بينهم، والأمر نفسه ينطبق على الشجرة فهي تتحرك في الغاية واهية أوراقها وثمارها غير أبهة بغيرها. وتشترك الشجرة مع الشاعر في قيمتي الثبات والخلود، فالشجرة تقاوم الزمن بالهروب منه والتحكّم فيه عبر النسق الدوري لنشاطها البيولوجي(11)، أما الشاعر فيحقق الغاية نفسها بالقفز على الزمن إذ يحوّل وجوده البيولوجي العرضي الزائل إلى وجود لغوي

العتبات مدى وعي الشاعر بعملية التلقّي، على أن هذا الاستنتاج لا يستقيم حقيقة إلا عندما يشرع القارئ في عملية القراءة أو يفرغ منها، فإما أن يكون التناغم بين العتبات والعتن وإما أن يكون التنافر، وشتان بين أن تحضر العتبات في النص بمنزلة الجسد من الروح أو الخيط من العقد أو الزّي من الإنسان، وبين أن تتحمّ بنيت المراوغة والخداع. إذن قيمة العتبات تتحدّد من خلال علاقتها بالعتن، وهي ليست، بأي شكل من الأشكال، علاقة بين هامش ومركز، فطريقة تقديم الشيء مسألة حاسمة في قبوله والإقبال عليه، ولعل علوم التسويق بتفريعاتها تشدّد هذه الفكرة وتعضدها، مثل هذا القول يجعل من العتبة خصيصية فنية تتطلب صياغتها إحاطة بالنص وبظروف تلقّيه، وهي مهارة تكتمل بتنزّج المعارف : الجمالية والنفسية.

على أن الشاعر في مسار التأسيس والتطوير قد يراهن على قارئ ناجح في انتظار تأهيل القارئ العادي لتمثّل منجزه، فالكثير من شعراء قصيدة الثر مثلا يسوقون عتبات تتعارض مع ذائقة المتلقّي بل تخلخلها. وتبقى مهمة الناقد معاضدة هذا الفعل لتغيير ذائقة القارئ. وقد يكون من المنفّل في هذا الصدد الإشارة إلى أن الصدمة قد تكون عاملا من عوامل الإثارة إذ تدفع الجمهور وتحفّزه على خوض مغامرة النص.

1 - 2 - العتبات منبع الدلالة

1 - قراءة في العنوان

على ضوء هذه الإشارات النقدية ندرس عنوان مجموعة جميل عامي وحيدا في هذا العالم كشجرة، دراسة تبين ما في هذه العتبة من أبعاد جمالية ودالية (10).

ورد العنوان في مجموعة جميل عامي جملة مختزلة حذفت منها النواة الإبتدائية، وجاء فيها الحال مركّبا بالمعطف، ويفترض أن تكون هذه النواة هي :

جماليّ خالد (كما يعتقد على الأقل)، فالقصيدة هي معيّة الشاعر لِسَابِقِ الزّمن وبسقه.

وليس من العسير أيضا التّفنّن في هذا السّياق التّأويليّ إلى أهميّة تحديد علاقة الشاعر بالشّجرة، وهي علاقة تفهم بوضوح من خلال قدرة الشاعر على فك شفرة العلامات في الطّبيعة، باعتبارها منظومة سيميائية تؤدّي معنى قامت الأساطير بتأويله (12)، مثل هذا الحديث يدفعنا إلى داخل دائرة الرّمز، فالشّجرة في عنوان «وحيدا في هذا العالم» ترمز إلى الثّبات والخلود والخصوبة وهي، في شكل إقامتها في العالم، ترمز إلى الغربة والعزلة وما يتّصل بهما من معانٍ.

ويمكن أن نمضي في هذه المقاربة التّأويليّة أبعد من خلال التّجنيس الظاهر في الكلمتين «شجر شعر»، فكلا الكلمتين تشتركان في الشّين والراء «شر»، وليس من الصعب الانتباه إلى علاقة الكلمة في رمزيّة الشاعر والشّجرة في الفكر الأسطوريّ الدّينيّ، وارتباطهما بالآثم والخطيئة، ألم يأكل آدم من شجرة الخلود فنزل إلى الأرض عقابا على ما اقترف، ألم ينجت الشّهرام بالغواية؟

أمّا عن الاختلاف بين الشاعر والشّجرة، في معرض هذا التّأويل فيمكن في أنّ الشّجرة لا تميّز عن غيرها من الأشجار، إضافة إلى كونها لم تختَرْ طريقة إقامتها في العالم، في حين يميّز الشاعر عن بقية النّاس في نظرتهم إلى العالم والوجود، على أنّ هذه النظرة ليست قدرا أعمى بل اختيارا حرّا.

ب - قراءة في التصدير

جاء التصدير تصديرين، الأول مقطع لرسول حمزاتوف، والثاني ليانيس ريتوس :

تصدير أول

الحداث التي دمت أوراقها في الخريف
أهدتني أوراقها ثانية في الربيع

مع أنني لم أقدر عطايا الرّبيع السّخية
لم يكن الربيع قاسيا معي
وفي السنة التّالية ناسيا كلّ شيء
جاءني بدفته من جديد.

تصدير ثان

تلك الشّجرة اثبتت في أقصى البستان
عالية منزلة متتعبة
شموعها قد يوحى بفكرة غامضة للاقترام
ما أعطت أبدا زهورا أو ثمارا
بل منحت ظلا.

عندما اقلعوا الشّجرة

جاء هذا المصفور بصرخات برية ضعيفة
واسعا نواحي الهواء
راسدا في هواء الغسق هيكل الشّجرة (13).

وقد دار موضوع كلّ منهما حول محور الطّبيعة، فالتصدير الأوّل تحدّث عن علاقة الإنسان بالطّبيعة، مبتنا كرمّتها في مقابل تجاؤل الإنسان، أمّا الثاني فيقوم على المقابلة بين كلّ من تتأمّل الإنسان والمصفور مع الشّجر، كاشفا ما عليه الإنسان من ضيق أفق. ويتخلل التصديرين حزن كبير ماثلا لوم الإنسان أمام صدف الطّبيعة، فهو يسيء إليها : «الحداث التي دمت أوراقها في الخريف»، «عندما اقلعوا الشّجرة..» (14) وهي تفقد عليه من نعمها. «أهدتني أوراقها ثانية في الربيع» (15) «وفي السنة التّالية ناسيا كلّ شيء» / جاءني بدفته من جديد» (16). «ما أعطت أبدا زهورا أو ثمارا/ بل منحت ظلا» (17).

ويقابل هذين التّصديرين بين نوعين من العلاقة إحداها بين الشّجرة ومحيطها، وتسم بالتواصل،

هكذا تعد العتبة الأولى وهي العنوان «وحيدا في هذا العالم كشجرة» بما فيها من طاقات إيحائية إلى أن المتن سيكون تفصيلا لهذه العبارة وتدقيقا لها.

1-3 - علاقة العنوان والتصدير بالمتن : الدلالة من الكمون إلى الظهور.

ما من شيء في الشعر مؤكول إلى الصدفة مهما كانت المعاني مشتتة ومتاعدة، فكل ما فيه مقصود ذو دلالة، إلا أن القصد لا يُغلَى نفسه شفافا واضحا كما هو الشأن في الخطاب المعياري، فهو دائما مُتَوَار ومتخف في لعبة يمسك بخيوطها وأبعدياتها الشاعر، وتبلغ هذه الفكرة مداها مع قصيدة النثر لأنها، بقدر ما تبدو غامضة متممة، تكون مُتَّاعَةً إذا ما تسلح القارئ بمجموعة من المهارات ليس أقلها التعهد بالتدقيق في تفاصيل النص ورصد علاقاته المتشابكة. لذلك نقول بنوع من الطمأنينة إن تواتر كلمة شجرة ومتعلقاتها ليس مسألة مجانبية بل هو ترديد لما ورد في العتيبي «العنوان والتصدير» (18) «الشجرة/ شجرة برقوق/ مزمار/ أشجار اللوز والزيتون / شجيرة لوز/ صفصاف/ سروة / صبارة الغابة / الحديقة / الغصن / الجذع/ البراري» (19).

وينطبق الحكم نفسه على كلمة العصفور وما يتصل بها «عصفور أزرق/ أسراب العصافير / حشود العصافير / عصفور العش/ العصافير الجائبة/ عشه/ الاعشاش/ تطير الطيران» (20) كما نسوق الملاحظة نفسها فيما يخص كلمة وحده «أيتها الشجيرات يا أخوات وحدتي/ وحدها الأشجار كانت تفهم صمتي/ وحيدا/ يقبع الشاعر وحيدا في عزله/ كلمات فضية تضيء وحشتك» (21).

على أن المثير في هذه الصلة، بين العتيبي والمتن (22)، المعاني التي تتشكل في رحابها، فالشاعر، سواء في المقطع المنسوب إلى رسول حمزاتوف أو إلى «يانيس ريتسوس» يحتاج بطريقة صميّة عن تعامل الإنسان مع الطبيعة (الطبيعة : الربيع،

فالعصفور تألم لِقْلَع الشجرة، والأخرى بين الشجرة والإنسان، وتنصف بالانفصال، فالإنسان يقطع الشجرة غير عابٍ بألمها رغم أنها تنتمي إلى الفضاء الحي (الايكولوجي) نفسه الذي ينتمي إليه.

ولا شك أيضا في أن الشاعر، بما لديه من قدرة عجيبة على الالتقاط وتحويل الداتي والموضوعي إلى أشياء شعرية، ينزل نفسه منزلة الربيع والشجرة، يُهْمَش ويُقْصَى ولكنه يَهَبْ نصوصه للناس ناسيا قسوتهم، وبذلك يكون دَوَسُ الأوراق وقلع الشجرة استعارة لمعاناة الشاعر في عالم يقف فيه وحيدا أمام كافة محاولة الحَصْفي والتفني.

قد نفهم من ذلك أن الشاعر في مثله للطبيعة بعيد البعد كله عن التمثل العلمي والعملي لها وما فيها من منفعة فجّة ، فهي عنده مستودع الأسرار والمعاني، وشبكة من الرموز المُعْزِية بالتأويل، وبهذا المعنى تصبح الطبيعة العين التي تروي ظلما الشاعر المتجدد أبدا، غير أن الطبيعة تتجاوز وخاصة في قصيدة النثر مجرد كونها فضاء يُسْقَط عليه الشاعر أحاسيسه إلى اعتبارها مثيرا للذات الشاعرة.

إلى جانب ذلك، يعين هذان التصديران ذائقة الشاعر وحساسيته الشعرية، ولا غرو في ذلك فالاختيار قطعة من الرجل، فالشعر حسب هذا الاختيار مسكون بالتفاصيل بما لا يرى، مشدود إلى الحزن والألم عبر البساطة والعمق، ذلك أن المعاني العميقة تسكن الدقائق والأشياء الصغيرة، ولرصدتها لا بد من شاعر محتمل برؤية جديدة للعالم والوجود.

ومن المفيد في هذا الصدد التنبيه على العلاقة بين العنوان والتصدير، فمحورهما واحد وهو الشاعر والطبيعة، وفي كلا العتيبي تحتل الشجرة مكانة مهمة، فهي في الأولى مجال استقى منه الشاعر بيان حاله في الإقامة في العالم، وهي في الثانية وخاصة في التصدير الثاني تأكيد لوجه الشبه، فالشجرة تواجه الموت (القلع) وحيدة.

الشجرة) فالطبيعة تعطي والإنسان يتنكر، ولقد أسس، انطلاقاً من رفض هذه الصلة علاقة جديدة، مع الشجرة خصوصاً، نُلَفِّهَا ظاهرة في المتن، فالشاعر نصت إلى آئين الأشجار بطريقة تدل على أنه يشاركها معاناتها، يقول الشاعر :

هل سمعت آئين أغصاني المقطوعة

على تربة الوقت أيتها الفؤوس الغاضبة؟

هل سمعت شهقة الماء على جسدي

أيتها الينابيع الخالدة ؟

صغفي سبيل مثل شهوة تتقدم في خاصرة الليل

ليس لي أكثر من شاعر سيفتقد ظلي

هنا في مكاني سيرسمني كما أنا على التراب

ويرحل صوب غاية أخرى ليرسم ما أفسدته
الفؤوس (23).

وليس من العسير الانتباه، من خلال هذا المقطع، إلى أن الشاعر ينزل الأشجار منزلة الإنسان فهي تحس وتألم، ويعبر من خلال إنصاته إليها على علاقته الوطيدة بها والتي تبلغ درجة التماهي. لذلك لا غرابة إن ظنَّ الشاعر نفسه شجرة، ولا دهشة إن دخل في حالة من الانفصام. هذه هي قصيدة النثر إنتاج «مرضى ومجموعة من الملاعين» على حد تعبير أنسي الحاج (24)، يقول الشاعر :

كل الغابة أيتها الشجرة

هي هذه الوردة التي تسقط الآن

قرب رأسي وأنا متكئ إلى جذعك

ذات خريف ستسقط ورقة هنا في مكاني

حينها لن أكون حاضراً

فقط سيعلم من صدري صغير يملأ كل الغابة (25).

ويكشف هذا المقطع عن إعادة إنتاج لصورة

العصفور «في التصدير الثاني» الذي صرخ صرخات برية ورسم دوائر في الفضاء، لكن في سياق آخر يكون فيه الفناء متعلقاً بالشاعر وليس بالشجرة. وإلى جانب هذه المناجاة وما فيها من دلالة تؤكد ما سبق، نشير إلى أن الشجرة هي أنيسة الشاعر، فالشجيرات هن أخوات وحدته، والأشجار هي الوحيدة القادرة على فهم صمته.

يقول الشاعر :

أيتها الشجيرات يا أخوات وحدتي (26)

ويضيف :

وحلما الأشجار كانت تفهم صمتي (27)

هكذا يكون التواصل بين الوحيد «الشاعر» «الوحيد» الشبيه «الشجرة» من جهتين : الألم والفهم من ناحية والتماهي من ناحية أخرى، على أن مثل هذا التأويل يجب أن يندرج في سياق رمزي ليكون صالحاً للتمكّن من النصّ، فالشجرة هي الحياة في داخل الشاعر التي يحاول العالم الذي يحيط به قطعها وقلعها، وهي أيضاً الخصوبة التي يريدون خصبها، وربما يتيسر للقارئ من خلال هذا السبيل في التأويل فهم العلاقة التي أثبتناها في معرض تحليلنا للعنوان بين الوحدة والمقاومة والاحتجاج.

وباتباعنا هذا التمثيل في التنقيب عن الصلة بين العتبتين والتمتن تظهر النصوص تصورياً لمعاني الوحدة بما فيها من احتجاج ومقاومة وتأمل، وما يتلبس بها من رمية، وليس بالإمكان الإحاطة بهذا التصوير دون تبين الرؤية الجديدة التي يؤسسها الشاعر للأشجار وهي، بلا ريب، جزء من رؤيته للطبيعة، فالطبيعة قد تجاوزت كونها مجرد وسيط للتعبير عما يعتَمِلُ في داخل الشاعر من أفكار وأحاسيس، أو فضاء يسقط عليه انفعالاته لتصبح كوناً مُعَمَّناً بالشعرية يستغرق ذات الشاعر فتتماهى معه، إن لم نقل يذوب فيه، أو لتكون مجالاً للخلق تشكّل فيه الذات المبدعة العالم تشكيلاً مبتكراً.

هذه الخصيصة الفنية فجعلوها عاملاً محدداً في التمييز بين البنى المختلفة للتصوص الشعرية ورأوا فيها علامة من العلامات الفارقة في استخراح الدلالة المنتشرة في مسام النص، إلا أن هذه الرؤية للخاتمة، على جدتها، بقيت سجيبة النظرية النقدية الكلاسيكية في مستويين على الأقل. فالأول ارتباط بالموسيقى والثاني اتصال بحصر قراءة الخاتمة في النص الواحد لا في سياقه من الخواتيم الأخرى.

ولما كانت قصيدة النثر ممارسة كسرت كل الحدود النقدية الكلاسيكية اختارت، دون تردد، مسلكاً جديداً في الكتابة الشعرية فقد منحت للنقاد والمثقفين الناجع صفة عامة إمكانات عديدة لقراءتها، وتُفهم هذه الفكرة بحكم أكبر في سياق جماليات التقبل حيث يتجاوز جوهر العمل ومعناه الكاتب ليكون حصيلة تفاعل، بين النص وما فيه من بنية، وتخيّل القارئ(30).

وقد وفّرت مجموعة جميل العمامي «وحيدا في هذا العالم كشجرة» سبيلاً مميّزاً في دراسة الخواتيم، فقد جاءت «منظمة» في حقول دلالية مختلفة، ونظراً إلى صيق الحشر المخصص لهذا الموضوع انتقينا ما ارتبط منها بالثغرة ومختلف التفرعات الدلالية للتصيفة به، وما اتصل بالحية وكافة تلويناتها، وحاولنا أن نتبين الأساليب المُتَّخذة في صياغتها، كاشفين عن علاقة كل ذلك بالعبارة.

1 - الشاعر المتفرد

كشف نص «جوازات» عن أن صفة الشاعر نخول لصاحبها أن ينجز ما هو خارق للعادة يقول الشاعر :

لأنك شاعر يجوز لك أن تتخذ شكل كل الأشكال
محولاً العالم إلى بحيرة خالصة من المرايا.

وقد جعل جميل عمامي هذا الحكم الجامع «تتخذ شكل الأشكال» (31) بعد أن عدّد جوازات الشاعر

لقد مثلت الطبيعة إما محطّاً للشاعر للقول باعتبارها مادة للتأمل أو موضوعاً لهذا القول، ووفق هذه الثنائيات كانت الطفولة الضائعة والذكريات والملاحظات العابرة والجنون، وكانت تشكّلات السرد بذكر الأحداث والأمكنة والأزمنة وما يؤثتها من شخصيات، وكانت الكاميرا الفوتوغرافية، وكانت الفانتازيا (28). ألم تكن المجموعة جماعاً لتقنيات مختلفة مربوطة بخيط دقيق إلى العبث؟ أليست العبثية (العنوان/التصديران) بهذا المعنى مركزاً في النص، لا هاماشاً؟ هل يمكن أن ننكر أن هذه العبثية تعدّت أن تكون حلية ومثيراً لتصبح دليلاً قتيلاً؟

إذن دور العبثية يفهم انطلاقاً من عملية تتأسس على الفعل وردّ الفعل، توضحها الترسيم التالية :

| العبثية | المعنى |
|--------------------|--------------------------------------|
| التحفيظ | القراءة |
| على القراءة | البحث من الصلة |
| أو التفسير منها. | بين العبثية والمعنى جمالياً ودلالياً |
| | وجود الصلة عدم وجود الصلة |
| مواصلة القراءة | الاتقطاع عن القراءة |
| إعادة القراءة | أو مواصلة القراءة (قارئ ناقد) |
| الاستحسان والترغيب | الاستهجان والتعنيف |

2 - القفلة في النصوص : منطقها ودورها في بناء المعنى.

اهتمّ النقد الشعري العربي القديم بالخاتمة في القصيدة أو ما عبّر عنه ابن رشيق بحسن الانتهاء، واعتبروها من تمام الصنعة، وذلك لما لها من أثر في المثقفي؟ فهي آخر ما يبقى في نفسه وذمته من القصيدة(29)، كما رفع نقاد الشعر الحديث من شأن

وإمكاناته « تحويل البحر إلى حفنة ماء / تحويل الماء إلى فوضى/ تتخذ شكل ابتسامة خضراء... » (32) وصاغ ذلك في جُمْل فعلية، ورد فيها المفعول لأجله، الذي يفيد السبب مقدّما، بنية التأكيد على أنّ امتلاك صفة الشاعر هي العامل المهمّ لإنجاز الخارق للعادة. هذا في ما يخصّ البنية السطحية للنصّ. أما بنيته العميقة فتضع الشاعر في مقارنة مع غيره، فهو يمتاز عن سائر البشر بامتلاكه لأليات التجاوز وخرق العاديّ، وهو ما يجعله كائنا مفارقا قريبا من الأنبياء ومعجزاتهم والألّهة وآياتها.

لكنّ هذا الحكم يصبح منطقيّا وعاديّا في ظلّ المسلّمة التي ينطلق منها جميل عمامي ويؤسّس لها وهي إنّ الشاعر، بامتلاكه ناصية اللغة والمجاز قادر على تغيير وجه العالم وطريقة الانخراط فيه. هكذا يؤسّس الشاعر بصفة ضمنية لمعنى من أهمّ معاني قصيدة الشّعر فهو لا يكتفي بتوجيه طاقته الاستثنائية لنقل العالم وصفا وتمثلا بل للتّغاذ إلى عمقه من خلال تحزيّ التفاصيل، ولعلّ ذلك يمثل مرحلة من المراحل التي يقفها هذا الكائن الخرافي (الشاعر) لإعادة توظيف العالم وتنقيده.

ويدور نصّ «احتمالات» على المحور نفسه، فتحويل القبح إلى جمال مشروط بتكاثر الشعراء، وقد عدّد الشاعر أجوبة الشرط ثم حدّد الشرط المُصدّر بـ «لو» المنصرف إلى معنى الافتراض، ف «بوسع كلّ رصاصة أن تتحوّل إلى وردة / بوسع كلّ ذبابة أن تتحوّل إلى فراشة / بوسع كلّ سجن أن يصبح حديقة... فقط لو يتكاثر الشعراء » (33). ولا ريب، والحالة تلك، في أنّ هذا الافتراض يستمدّ تماسكه من الحقيقة التالية؛ وهي أنّ الشاعر يمتلك اللّغة، ليس لقدرته على إعادة ترتيب العالم وعقد علاقات مختلفة بين عناصره من طريق اللغة وإتقان اللَّبّ بها فحسب، بل لكونه يمتلك مهارة تحوّل له تحويل القبيح إلى جميل.

ومن الخواتيم التي تربطها علاقة وطيدة بالقطب الدلالي نفرد الشاعر، (الخاتمة الواردة في نصّ «قيامه»)

فالشاعر هو سبب تواصل الحياة، بل هو الترياق الذي يجعله فناءه في الأجل المكتوب له غير مفعول : هذا ما يؤجّل قيامتك أيها العالم.

وقد بُني هذا النصّ على منطق سبيّ، فكتابة الشاعر للقصيدة في المكان مطلقا «في مكان ما على هذه الأرض» (34). وفي الزمان الماضي والحاضر والمستقبل «ثمة شاعر ما كتب قصيدة / ثمة شاعر ما يكتب قصيدة» (35) هو سبب استمرار هذا العالم، إذن فعل الكتابة وهو فعل لغويّ تميّز ينهض بمهمة خلق البلسم الذي يبقى على الحياة في هذا العالم بل هو التحديّ للحميّة الإلهية (36)، وليس في ذلك من عجب فالشاعر شريك مع الألّهة في تصريف هذا العالم فهي خلقت معلنة البداية والنهاية، وهو يخلق هذا الخلق من جديد موجلا فناءه ومادة كليهما اللغة.

مرّة أخرى إذن تكون اللّغة عاملا فريدا لتفرد الشاعر، فباللّغة يغيّر هذا الكائن الخارق للعادة العالم ويجعله واضحا له تواصله، أليست اللّغة بهذا المعنى أكبر الحياة ؟

ومن المقيد الإشارة، في معرض هذا التحليل، إلى الأيقاع الذي انضمت فيه هذه الخواتيم، فنصوص «جوازات» و«احتمالات» و«قيامه»، تقوم على التكرار في مستوى التركيب والألفاظ، وليس المقصود من ذلك البعد الموسيقي وإنما التأكيد الدلالي، ففي كلّ مرّة يعيد الشاعر التركيب يعقّق المعنى أكثر، إذن المسألة ليست زخرفا، بل هي خطة لتكون الخاتمة مُثيرة، مثيرة.

ومن التّصوص التي يمكن أن ندرجها في هذا السياق نذكر نصّ «الشاعر»، فقد تبه فيه جميل عمامي، من خلال الخاتمة، إلى أنّ الشاعر يختصّ بالمسيّ والمُهمّل في هذا العالم، فهو يرى ما لا يرى ويحوّل الهامشي إلى مركزيّ، ويجعل المعقول لا معقولا، يقول الشاعر :

لأجل هذا و أكثر ثمة «شاعر» يكتب (37)

لأجل هذا وأكثر ثمة «شاعر» يكتب الشاعر منطق سببي (الأشياء المهمة المهمشة هي سبب كتابة الشاعر)

* باللغة يرى الشاعر ما لا يرى، ويذكر ما يُنسى
تفصيله

بوسع فقط لو يتكاثر الشعراء. احتمالات
الشرط (تجميل العالم مشروط، بتكاثر الشعراء)

وهو ما يعني أن تكاثر الشعراء يؤدي إلى تجميل
العالم (منطق سببي ضمني)

* باللغة يضفي الشاعر الجمال على اللغة
(تجميل العالم)

تدور هذه الخواثيم حول قطب دلالي هو تفرد
الشاعر وقدرته بفضل امتلاكه للغة على تشكيل العالم
تشكيلا مغايرا للمألوف، وتجميله وضمان استمراره.

2 - الشاعر الحر والحي

عندما نصوّب النظر نحو خاتمة نصّ «ميلان»
نخلص إلى أن الشاعر يعتبر الشعر فعلا مرتبطا
بالخصوصية والحياة، وقد أسس لهذه الرؤية من خلال
بناء النصّ على الاستعارة في مستوى أفقي «القلب
سحابة الجسد...» (39) وعلى منطق الاقتضاء في
مستوى عمودي. فالقول إن القلب سحابة الجسد
يقتضي أن تكون العيون مزاريب والشفاه مستودع المياه
وهو منطق ينهض على تصور الشاعر لطبيعة العلاقة بين
القلب والعين والشفاه،

القلب السحابة

العيون المزاريب

الشفاه مستودع المياه

* العلاقة الأفقية استعارية

* العلاقة العمودية تقوم على الاقتضاء.

هكذا تصبح اللغة، باعتبارها ترجمان القلب،

ولعل أهم ما يمكن ملاحظته في هذه الحاتمة أنها
وردت جملة فعلية جاء فيها المفعول لأجله مُقَدِّمًا قصد
التأكيد على الأسباب التي تحمل الشاعر على الكتابة،
وقد فصل جميل عمامي هذه الأسباب في النصّ :
«الشوارع التي بلا أشجار/ الأغاني البدوية التي لا
يردها أحد/ / الأنى التي طالت أطفالها
من فرط ما انتظرت» (38)، بهذا المعنى يكون الشاعر
الحقيقي هو الذي يُعَيِّن بالتفاصيل في ما هو يومي
وهامشي، ثمة يكمن الحزن والفرح، بل ثمة تكون
الحياة منوهجة متقدة.

ويمكن أن تكون الخاتمة الواردة في خاتمة
المجموعة مرمي لكل هذه المعاني، يقول الشاعر :

ثمة خلف ذلك عذسة الشاعر

ترصد حركات العالم.

لقد عَيَّن جميل عمامي مشاهد متنوعة ومختلفة ثم
حدّد مخرجها، وهو الشاعر، وقد تكون مثل هذه الفكرة
المستوحاة من السينما تعبيراً حقيقياً عن وظيفة الشاعر،
فهو الكاميرا التي تخرج هذا العالم ومن تصورها، لكنّ
العذسة ليست إلا اللغة.

الخاتمة النصّ طريقة انتظامها في النصّ الدلالة

لأنك شاعر يجوز لك أن تتخذ شكل كل الأشكال
محوّلا العالم إلى بحيرة خالصة من المرايا.

جوازات منطق سببي

(صفة «الشاعر» هي سبب خرق الشاعر للمعقول)

بالغة يرتب الشاعر العالم ويخرجه حسب رؤيته،

إخراج العالم في صورة جديدة

هذا ما يؤجل قيامتك أيها العالم قيامه منطق
سببي ضمني (كتابة الشاعر في كل الأمكنة والأزمنة هي
سبب تأجيل قيامه العالم)

* باللغة (الكتابة) يوقف الشاعر الحتمية (الفناء)،
تأجيل فئائه

سحابة، وما يسيل منها هو الشعر، أما انهمار المطر فهو
فعلُ الشاعر الذي يحوّل السحابة إلى مطر، أي اللغة
إلى شعر، يقول جميل عمامي :

سيلان

ذات صباح ستملوه الشجرة
الشجرة ذاتها سيبط على أحد أغصانها
عصفور أزرق حالم
العصفور الأزرق الحالم أبدا بالصعود
سبيني عشه على أعلى غصن في الشجرة.
الحديقة حلم الشارع
الشجرة حلم الحديقة
العصفور حلم الشجرة
الحش حلم الغصن
أما الشاعر فحلمه أن تطير قصائده
محطمة كل أسيجة العالم (42).

القلب سحابة الجسد
العيون المتربصة آخر الليل مزاريب
الشفاء العطشى مستودع للمياه
المطر الذي يسكن القلب ينهمر
إنني من ثقب اللغة أسيل (40).

هل يمكن أن نقول الآن إنّ الخاتمة يَبْتَثُ أن
الشعر هو الذي يخلق الحياة ؟ أليس ثمة تقاطع بين
هذا المعنى وما توصلنا إليه من معانٍ من خلال دراسة
الخواتيم السابقة ؟ أليس هذا التصوّر للشعر وما فيه من
أبعاد أنطولوجية هو بيان شعري يحجّد إحشائي هزجيات
قصيد الشر الأكثر أصالة؟

يقترن مفهوم الحياة بالحرية، لذلك جاءت بعض
الخواتيم مشيرة إلى هذه الدلالة، فالشاعر ختم نصّ
«سياج العالم» بما يحيل على الحرية والخصوصية، معتمدا
أسلوب التوكيد باستعمال الرابط «أنا... ف» (41)
بغاية إبراز فعل الشاعر في مقابل الآخر.

سياج العالم :

في هذا النصّ عرض الشاعر معطيات آخذة
برقاب بعضها البعض (الشارع /... الحديقة،... /...
السياج /... الشجرة...) ثم استخرج منها
استنتاجات، معتبرا، من خلالها، أنّ العالم محدود في
الواقع والحلم. هذا شأن العالم، أما الشاعر فلا حدود
لحلمه، ولا شك في أنّ هذا النصّ بدوره يشترك مع
النصوص التي درّسنا في الحقل الدلالي نفسه الذي يقوم
على التفرّد من جهة كونه إبداً في العالم بتشكيله،
وقدرة على تفصيله وتجميله وتأجيل فثائه، وذلك من
منظور أنّ الحرية هي أساس لكلّ ذلك.

ومن المهمّ أيضا إدراج نصّ «تحية صباحية» في الدائرة
نفسها، فخاتمتها جمعت بين معنَي الحرية والخصوصية.
لقد بدا الشاعر المتصوص عليه بضمير الغائب مشغولا
عن الطيران، وهو فعله العادي، بماء قصائده، وذلك
في مقابل الشاعر الوارد ضميرا مستترا تقديره هو،
وبذلك تكون الشخصية الواحدة موزعة على واجهتين
: الأولى تقدّمها منخرطة أعمالا وأحوالا في عالم
متحرك «يتشظى... يتناسل الارتفاع من خطواته...
أفكاره ترتعش... عجلات السيارة المطاطية تغتال...
أسراب العصافير تفتح أجنحتها في الفضاء...» (43).
أما الثانية فمستغرقة لذاتها، يقول الشاعر :

شارع طويل ...
عند نهايته حديقة قتيّة
شجيرات الحديقة الفنية
مطوقة بسياج حديدي عال
السياج الحديدي العالي
العالي بلا سبب

أما هو وقد نسي أن يطير

فيواصل تحيته الصباحية المثقلة بالرؤى

وقد تلبّل بماء قصائده (44).

إذن هي معان ودلالات يتناسل بعضها من بعض
وتتصادى في بنية منطقية تقوم على التعليل والشرط
والتخصيص سواء في مستوى السطح أو العمق، وهي
أيضا بيانات شعرية تدور حول فكرة ثورية مركزية تمثل
قلب قصيدة النثر؛ الشاعر المنفرد؛ المبدع الحر؛ ثمة
إذن عالم جليد ولاشك يقده الشاعر يروح فيها عظمة
الآلهة وتوحيدها، إنه عالم أجمل وأكثر عمقا، لكن
المُعيّر أنّ ما يخرج الشاعر، معتمدا عدسته، هو العالم
الأصيل حقًا، الذي لا وجود له خارج اللغة، ولما
كان الشعر، بما هو فعل خلاق، أجل تجليات اللغة،
أضحى العالم الذي يرسمه الشاعر منتهى الأصالة (46).

وللخواتيم الأخرى منطق مخصوص يمكن أن نجد
له علاقة بدرسنا، وذلك انطلاقا من عقيدة ترى أنّ
قصيدة النثر محكمة البناء، غير أنّ السبك والعجب في
هذا البناء متحرّز من كل ما استقر في ذهن المتلقي من
قوانين كلاسيكية تضبط استكناحه للشعر.

وليس من المبالغة في شيء إن قلنا إن مجموعة
«وحيداً في هذا العالم كشجرة» لجميل عصامي تمثل
شامدا يودّ كل التحزّصات التي تعلقت بقصيدة النثر،
ويؤكد أنّ هذه القصيدة عمل يقتضي مجهودا استثنائياً،
وهي تكتبّ بأنهم، حتى أن صاحبها يقف فيها على
عتبات الجنون، فالشاعر يتفدّ من خلالها إلى ما لا
يُرى، إلى الغريب والمعجب والهامش، إنها تدرب على
الموت وتأجيل له باللغة وفي اللغة.

ولئن كان الشاعر في الواجهة الأولى مُعتمداً بالماء،
مُحوطاً بالحلم (حلم الاشجار) والانطلاق «أسراب
المصافير تفتح أجنحتها» (45) مأخوذاً بالعالم المحيط
به، فإنّه، في الواجهة الثانية، كان مشغولاً بماء قصائده،
وهو ما أنساه فعله العاديّ وهو الطيران. من هنا
المنطلق نفهم أنّ الشاعر يرواح مكانه بين ذاته والعالم
الخارجيّ، مفكراً في العالم، متشياً بطريقة التعبير عنه،
وقد صاغ الكاتب هذا المعنى باعتماد أسلوب التأكيد
«أما... ف»، قاصداً إبراز جوهر انفعالات الشاعر.

ألا نردّنا استعارة المطر إلى قصيدة «ميلان» حيث
تحويل السحابة إلى مطر هو فعل تحويل اللغة إلى شعر؟
حقاً إنّ العربي في كلّ ما تقدم هو أن-معاني التفرد
والحياة والحرية في الخواتيم فضلاً عن تقاطعها في
مستوى تفاصيل تجسدها في الحواتيم المدروسة تتصل
بالعبئة (العنوان) اتصالاً وثيقاً إن لم نقُلْ هي الرديف لها
تحمله من دلالات أليس الشاعر المبدع، بهذا المنطق،
هو الشجرة الخصبة؟ هل يمكن إنكار علاقة الإبداع
والخلق بالخصوبة؟ وهل يكون الحديث معقولا عن
هذه المعاني بعيدا عن الحرية؟ وهل الحرية إلا ضرب
من الاحتجاج والمقاومة والثبات؟

الهوامش والإحالات

(1) انظر حاتم الصّكر، حلم الفراشة: دراسة في قصيدة النثر، دار أزمنة، الطبعة الأولى 2010 عمان، ص 9.

(2) المصدر نفسه، ص 10.

(3) المصدر نفسه، ص 13.

(4) المصدر نفسه، ص 14.

(5) المصدر نفسه، ص 16.

(6) المصدر نفسه، ص 20.

(7) مجموعة جميل عمامي، وحيدا في هذا العالم كشجرة، المخطوط.

عزف حيرار جيئات النص المولاي وهو ما يجعل من نص ما كتابا ويقدم على هذا الأساس للقراء وبصفة أعم للجمهور.

(8) (GENETTE, Gérard. Seuil, Paris, 1987, p.7)

(9) Iliana Foşală ACTA IASSYENISIA, COMPARATIONIS, 62008/, RATIONAL-IRRATIONAL / RATIONAL-IRRATIONAL / RATIONNEL-IRRATIONNEL,

Le poème en prose. A la frontière du visible et de l'invisible, p.193.

I. FOŞALĂ(I) - literaturacomparata.ro على الموقع (pdf) ص 1

ووردت هذه الدراسة بـ (صبعة ب يدي ف pdf) على الموقع

وذلك بتاريخ 2013/03/24

(10) و يؤكد علي جعفر العلاق أنّ العنوان ليس كلمة عابرة توضع اعتباطا بل يتمّ النّجوى إليها بدوافع محملة

وضغوط متفاوتة.

(علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط 1. دار الشروق للنشر والتوزيع،

الأردن، 2002، ص 5)

Baucheff Nielson(Patricia) ، Arbre et poésie (Re-présentation de l'arbre par le /11 poète). Mémoire présenté à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, Faculté des

lettres et des sciences humaines p43

P Baucheff-Nielsen- univ pau على الموقع (pdf) ص 1

وذلك بتاريخ 2013 /03 /24

(12) Ibid, p 24

ويشير الباحث في هذا السياق إلى أن الشاعر يجازي عن نفسه ولأشياء اسمه شيبة سلطة الشاعر (المصدر

نفسه، ص 24)

كما أنّ الشاعر قادر على دتّ شعره بـ (صبعة ب يدي ف pdf) على الموقع (المصدر نفسه، ص 48)

(13) جميل عمامي، وحيدا في هذا العالم، المخطوط

(14) المصدر نفسه

(15) المصدر نفسه

(16) المصدر نفسه

(17) المصدر نفسه

(18) المصدر نفسه

(19) المصدر نفسه

(20) المصدر نفسه

(21) المصدر نفسه

(22) نغمر الإشارة في هذا الإطار إلى أنّ حيرار جيئات صوّف علاقة العنوان بالمتن إلى صفتين :

الموضوعانية (F thématique) والدلالة الخطائية (F Rhématique)

(GENETTE, Gérard. Seuil, Paris, 1987, p90)

(23) يمثل السرد ميرة في الكثير من النصوص في مجموعة جميل عمامي «وحيدا في هذا العالم كشجرة» كما أنّها

اشتغلت على اليومي، وفي بعض الأحيان على الصورة العجيبة والخرافة خاصة في مستوى الأعمال المنسّدة إلى

الشاعر وما يدور في ملكه، ولعل ذلك ما جعل المجموعة مليئة بالأمكنة والأرمنة والشحوص والعناتاريا .

وإذا نحن معصتنا هذا الحشد تبيّن أنّه تنزّل في قاع شعري وهو ما يجعله في خدمة النصّ.

(24) انظر أسّي الحاج، لى، المؤسسة الحامية للدراسات، الطبعة الثانية، بيروت 1982، ص 21.

(25) جميل عمامي، وحيدا في هذا العالم، المخطوط.

(26) المصدر نفسه

(27) المصدر نفسه

(28) جاءت في مجموعة جميل عمامي «وحيدا في هذا العالم كشجرة».

(29) يتحدث ابن رشتي عن الانتهاء باعتباره قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسجاع، وسيله أن يكون محكما، لا يمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه (انظر ابن رشتي الفيرواني، العمدة، تحقيق محي الدين، مطبعة حجازي بالقاهرة، الجزء الأول، الطبعة الأولى، ص 211).

(30) حاتم الصكر، حلم الفراشة دراسة في قصيدة النثر، دار أزمنة، الطبعة الأولى 2010 عمان، حصص 180-181.

(31) المصدر نفسه.

(32) المصدر نفسه.

(33) المصدر نفسه.

(34) المصدر نفسه.

(35) المصدر نفسه.

(36) المصدر نفسه.

(37) المصدر نفسه.

(38) المصدر نفسه.

(39) المصدر نفسه.

(40) المصدر نفسه.

(41) المصدر نفسه.

(42) المصدر نفسه.

(43) المصدر نفسه.

(44) المصدر نفسه.

(45) المصدر نفسه.

(46) المصدر نفسه.

الشاعر التونسي علي البوجديدي في «ديوان الليل والغيوم» : استعادة الزمن التّموزي للشعر

عبد الرزاق الخالصي / باحث تونسي

مذكرات الشاعر، وهو أيضا «ينوع لواقع شعري كامل» (2) سنستجلي تصريسه من خلال الإيحاء فيه والتوغل في عناصره. وفي العنصر الثاني يتولد صوت الاستقرار والبقاء وفي الرّحيل والإرتحال «فعلى مدى عشرين عاما والفارس المعوار تفتته المحار»، دون الكفّ عن الحلم بالجزيرة يأوي إليها ويلود بها في آخر التجربة ولما توشك الشمس عن الغروب ليمّا يشبه قدر كل إنسان³.

شعرية حضور المرأة :

بين هاتين الحركتين المتضادتين ينشأ القطبان اللذان يحكمان الديوان هندسياً وفصائلاً، حركة الرّحيل، وحركة الاستقرار. الأولى تفتني بالأسطورة وبقصة بينيلوب وطروادة وبكل المتخيل الجماعي الذي صنعتته البشرية تحت ضغط نظرية الأنموذج الأعلى، فيما الثانية تفتني بجاذبية أسطورة الأرض الحبلية، الأرض / الأم تحت ضغط ضرورة العمران الشرقي وإعمار الفضاء. وفي ديوان الشاعر علي البوجديدي يبدو نداء الرّحيل والشفر والإيحاء أقوى في الوعي وفي النفس. فالوجود الإنساني لدى الشاعر مقدودة لغته وماذته من طينة الرّحيل والتحوّل إلى ممكنات أخرى من ممكنات الحياة حيث المدينة الحاملة، والمدينة المرتجاة، والمدينة الفردوسية التي يفصلها عن وعي الشاعر حلم بقطة، أو لحظة وعي حدودية أو سفر في الزمن بواسطة الحلم وعلى متن العقل الباطن ؛ وهذه المدينة التي تسكن خيال الشعر والشاعر لم تفتن الشاعر بأشائها

■ يتارجح إنغماء الذوات والكائنات في «ديوان الليل والغيوم» للشاعر التونسي أصيل جزيرة جربة علي البوجديدي بين ملوحة البحر وعذوبة الأرض، ففي العنصر الأول تنجذب الذوات إلى حيث لا مراهق وإلى حيث يفضي الماء إلى الماء في حركة لانهائية من الأزل إلى الأبد، وفي ظل هذا الكون الشعري الذي نلتقي فيه بالشاعر نلاحظ أن هذا الكون مقدود من مادة الماء بما «أن لغة المياه واقع شعري مباشر» (1) فالماء عالم مرئي تتفاعل معه

ومواذها وإنما برائحتها، فالزواجع هي التي حركت وعي الشاعر للرحيل إلى الأفاقي. فالزائحة ربح أو رياح، وعلى جناحها يتسرّ الرحيل الذي هو حركة هوائية وفضائية بين التضاريس والعناصر تسلسل فيها من دون أن تكون قيداً عليها، وتلك هي حركة الشاعر في كونه الشعري والإنساني. ومن هذه الحركة نلاحظ انتماء شعر البوجديدي إلى ما يسميه أدونيس «باللحظة الكونية للقصيدة» (3) أي تلك اللحظة التي تجعل نص المبدع مستوعباً لأجناس أخرى من الكتابة مثل الأسطورة وممكنات الشر. وهذا الاختيار الجمالي سيكون من بين عناصر استراتيجية الكتابة لدى الشاعر.

إن الزائحة حركة غير مرئية تلازم الأجساد والعناصر وحتى الأشياء، وتبدو أكثر حسية في التضاريس وفي البحار؛ والشاعر يسعى إلى أن «يشرح وجهه للرياح» (ص 28)، فهو كائن مائي بامتياز، كيف لا والقصيدة لديه تكاد تطفو على أمواج من الكلمات بل على أمواج من الماء أو تكاد، كما أن الهام «هو طبيعة أنثوية» (4) وهو ما أشاع في القصيدة نوعاً من العذوبة والرقّة. وفي كل الأحوال فإن وعي الشاعر «قد ترمى على الماء قبل أن يترى مع التجارب» (5). وعلى هذا النحو يقترب الشاعر من عالم الأشياء وتقترب العلامة اللغوية من مرجعها الثابت والمشّي، فإذا ما كان الماء صنواً للرحيل وللحركة، فإن الاستقرار صنو «المدن الحجرية»، ولغياب المشاعر الإنسانية الخلقة أو ندرتها ولحرقة السؤال عن منزلة الشاعر في الوجود. ومن عادة الشعراء أن يلوذوا بالطفولة أو بالحلم كلما تأزم الوعي بالوجود أو افتقدوا يوصلة الاتجاهات الست بحسب العبارة المسعدية المشهورة، وهذا ما صنعه الشاعر محاجاً ذاته «أمازلت تحاول طفلاً أن تكون / وتمشي في متاهة النجوم» (ص 25). إلا أن البدائل التي سلكها الشاعر من أجل بلوغ «مدائن الضوء» بالعبارة الأدونيسية البليغة، تكمن في أنه جعل من المرأة مصدراً للحلم ومادته في

ذات اللحظة؛ وهذا ما يجعل الشاعر صانعاً لصورة للمرأة تماماً كما يرسم الرسام صورة لبورتريه امرأة فيعشق البورتريه دون أن تهتم المرأة ذاتها. وفي كل الأحوال ليست المرأة / الواقع أو المرأة / الجسد هي التي تسكن وعي الشاعر وإنما صورتها المثلى هي التي تحرك فيه نزوعه إلى كتابة الشعر والتفكير في الرحيل، وتمثل معنى الجمال تمثلاً أنطولوجياً. ويقول الشاعر بنبرة لا تخلو من الاعتراف «وأذبت لك من نرجس اللغة رحيقاً» (ص 25). وتغدو المرأة أيقونة الشاعر وموطن الدلالة في القصيدة. ويبدو أن البوجديدي قد عشق المرأة وجوداً جسدياً واستعاره لغويةً متقاطعا مع الخطاب القبائي في البعد الأول، وامتيازاً عنه في البعد الثاني. ولكنه، إن لم يزل من اقتدارات الشاعر الدمشقي الكبير في شعرة الخطاب اليومي العاشق، فقد أوتي اقتدارات من نمط آخر، تلك التي منحها إياه قصيدة النثر بجمالياتها التعبيرية ويسرحتها. فالمكون الثوري في قصائد الشاعر حاضراً بقوة «بحيث أصبح للنثر طاقة شعرية» (6) فهو الذي يدفع بالقصيدة نحو نوع من السردية التي تأتلف فيها الدوائى والحركات والأحداث؛ فالتنثر يستوطن الشعر دون أن يسلب القصيدة شعريتها، بل إنه يخلق فيها حركة وانسيابية: «جئتكم حاملاً أغنياتي / ناثراً بسماتي / معلناً في الورد قبلائي» (ص 27). وفي القصيدة احتمال بيعت على الوجد والتفكير في أن: ماذا لو لم تعد المرأة مصدراً من مصادر الشعرية؟. ويبدو أن الشاعر لم يستبعد هذا الاحتمال فهو يعترف «فقد أصبحت... مفرق الدلالة / أضرب بلا هدى / في سماء المئانة / على شفتي حلم...» (ص 28). إذ قد بدا للشاعر أن المرأة صنو الاستقرار ومرادف للعود فيما أن ذات الشاعر متعلقة بالرحيل وبالمغامرة كما لو أن روح أدب المسعدي قد تسربت إلى وعيه... أمسيّت سندباد بلا رحلات» (ص 30) ولكن إذا ما توارت المرأة عن الاستلهام الشعري، فقلماً نجد معادلاً لها في رمزيتها وفي ماديتها. من الممكن أن تكون الأشياء

بديلا عنها ولكن لن تكون في منزلتها ولذلك نرى أنَّ الشاعر قد استحضّر في طوبوغرافيا القصيدة البحر والماء والأزهار والزيتون والقمح، لا في سبيل إثبات حركتها، وإنما لكي تكون هذه الأشياء صورة عن هذه المرأة الغائبة وتكون عقيدة التناسخ هي الأتوم الذي يحكم العلاقة بين المرأة وبين هذه الأشياء؛ فالمرأة تنحل في شذا الياسمين وفي إخضرار القمح وفي المرائي البلوريّ لقطرات المطر وفي كلّ الممكنات المجازية والشعرية التي يستوحياها الشاعر من المتون الأسطورية القديمة، فالشاعر يتخذ من المرأة أداة لتحويل الجذب إلى خصوبة والنشاز إلى نظام، والموت إلى بحث وحياة وإلى عطاء «تموت من جديد / تولد من جديد» (ص34). فوجودها إذن في الكون الشعريّ علامة دالها الموسيقى والتناغم ومدلولها الميلاد والحياة؛ ومن هذا المنطلق تكفّ قصيدة البوجديدي عن كونها «القصيدة الخفيفة» (7) أي ذلك النمط من القصيدة الذي يستمد شعرته من الكلام السائد لتصبح سجلا لغويا وشعريا صاميا ونيلا (8)، ما استدعى من البوجديديّ أن يبتغي بمنجزه الشعري إلى مقام القصيدة النسيج التي يحلم بها كل شاعر وأن يبتكر لغته الفريدة والـ «رسم سوى نغمات» (ص37) تعمر كونه بجماليات التنااسب بين الأصوات والأنغام وقد كان عالم الشاعر مزدحما بالشكول والألوان والعناصر؛ وكان للمرأة الدور الأسطوري القديم في التآليف فيما بينها، فحضورها حضور رؤيويّ فتغلدو في القصيدة حلما وغيالا أكثر من كونها حضورا وجسدا، ولذلك نستطيع القول إنّ الشاعر لا يعشق امرأة وإنما يتمسّقها ودليلا في ذلك خلّو شعره من مفردات جسدية أو ذات إحالات شقية، فالعالم لدى البوجديديّ ليس عاشقا ومعشوقا وإنما عاشق حالم بامرأة / حلم أو بامرأة / رؤيا. والواقع أنّ الشاعر لم يشأ أن يسلك الدروب المسطورة في الشعر العربيّ في تعاطيه مع المرأة، فلا وجود تقريبا لمفردات الصبا والشوق والحين وإنما أثر أن يكون الحلم هو بديله الشعريّ معها، ولذلك كانت أغلب

قصائده وخاصة قصيدة «سأتي بعد شتاء» مهمورة بزمن المضارع الدال على المستقبل، الذي هو، حسب فرويد، زمن الحلم، (9) زمن الإحساس بأنّ الرغبة تتحقّق يعلن الشاعر «سأتي في ربيع الكلمات / سأتي على صهوة الكلمات» (ص35). ولما كانت العلاقة حلمية، فإنها مشرعة على كلّ الممكنات الأسطورية والتراثية فيرى الشاعر نفسه «الشغرى / فارس الفلوات / وقاهر اللذات» (ص36)، ويغدو الخطاب غنائيا محوره ضمير الأنا، وهو ما حدّ من جموح النصّ إلى الدرامية التي تكاد تكون غائبة في الديوان؛ حتّى المرأة التي يتمسّقها لم يمنحها فعالية الكلام والتعبير والبوح. ولكنّ الشاعر قد استعاض عن هذا الاختيار الشعريّ والجمالي باختيار آخر هو عذوبة الكلام ورقة الإحساس وطفولة الشعور. «أنا بلغ الشوق منى المدى». فقد كان كلامه الشعريّ متشّفا ومقتصدا دون أن يكون ذلك مؤشرا على ضيق عالمه، فمن ندرة الكلام تنبجس الصورة. ويمكن أن أقارن الشاعر علي البوجديديّ، في هذا الصدد برسم يكفي باللونين الأسود والأبيض، وهما سينا الأوليان في رسم لوحاته وبالنسبة إلى الشاعر في رؤية أجلامه التي تنبئ، لسائتي، على بنية الأفعال المضارعة، وزمنا على الحركة في الزمن الأسطوريّ وفي الذيمومة التي يجترحها الشاعر لنفسه باعتبارها زمن التجربة الشعرية بامتياز، وماديا لأنّ الحلم يأخذ من مادة الماء عنصر الإنسياب واللزوجة والاستعصاء في أن يمسك به. وفي ظلّ ذلك يبقى هاجس الشاعر في «أن يحتمي / من مدينة لا تعرفني / من مدينة تنكرني» (ص51). وإذا ما كان السياب قد احتسى بجيکور من بغداد، وإذا ما كان عبد المعطي حجازي قد احتسى بالبادية من توحش المدينة في ديوانه «مدينة بلا قلب» الصادر سنة 1958، فإن البوجديديّ قد رأى في الزحّل عبر البحر، وعبّر البحر فحسب، أفقا ممكنا لممارسة حلمه ولمقاومة نداء المدينة ولأمثلة صورة المرأة كما كانت في المتون القديمة، وللبحث عن اليقين والسكينة التي ألفتها الشاعرة الكبيرة فضيلة

الشَّابي في عمق صحراء تونس وفي تمبوكتو حيث الرمال تتكوَّم على الرمال (10).

الحثين إلى السَّيَّاب وأصحابه :

يبدو أنَّ الحرارة عنصر من عناصر توليد الشَّعر في العلاقة مع الأشياء ومع الكائنات، فالبرودة والتَّلوج تشيع الوحشة والوحدة خاصَّة في الكائنات الجنوبية، والشاعر علي البوجديدي ينزع لكي يكون جنوبيًا في إنتمائه، بحريًا في سياحته، ولذلك «يمرَّ الشتاء / سحابة عمياء» (ص 52). وهذا الشَّعر بالبحث عن الحرارة هو ذات الشَّعر لدى الطَّيِّب صالح مثلاً بعد أن أنفق عمره وعمر أبطاله في بلاد تموت من الصَّقيع حينئذ، ففي الحرارة، حرارة الجسد والزَّوج، وقيل ذلك ويعد حرارة العواطف البشريَّة وقوَّتها وعنفوانها التي لا يمكن أن تنبع وتزدهر حيث «تزداد ثلوجنا / وتعتظم ذنوبنا» (ص 52). وإنما حيث الزَّهور والياسمين والترجس والورد، فالشَّاعر يشع في قصائده الشَّدَا والعبر على نهج الشَّعر الياباني القديم، فالزَّاحة تقرب الكائنات بعضها من بعض كما إنَّها تحرك المشاعر والغرائز والشَّهوات. فالمرأة قبل أن تكون جسدا هي رائحة تنادي الذَّكر كما تقول العبارة المسعدية الخالدة، وفي لحظة من لحظات الذَّيوان وخاصَّة في قصيدة «عذراء يكفيني بكاء» يجتهد الشَّاعر في أن يمنح لعلاقته بالمرأة بنية وشكلا محدَّدين، فهذه المرأة «فرعونية الطَّيب» (ص 56)، وهذه المرأة «موسى سوداء» (ص 57)، وما بين الصَّورتين المتعارضتين يتحرك وعي الشَّاعر ذهابا وإيابا، و تتطور القصيدة داخل «قانون التضاد» (11) ما بين الصَّورة المثلى للمرأة الأسطوريَّة وما بين الصَّورة التَّموذجيَّة للمرأة المسلوكة حرَّيتها ولم يعد جسدها ملكا لها. ويبدو لنا أنَّ الشَّاعر عرف المرأتين في ذات الحين أو في لحظتين من لحظات التَّجربة الشَّعريَّة ولكنه، ونظرا لانتمائه الجنوبي نأى بذاته عن التَّموذج الثاني للمرأة مؤثرا عشتار لأنَّها «تقهر

الخنوع / تشعل لنا الشَّمْع / لتولد من عدم / ويظهر الرِّيع» (ص 59). ومن هذا المنطلق تسلك الكتابة الشَّعريَّة لدى الشَّاعر متعرجا جديدا وهو إحياءه لرموز شعريَّة وأسطوريَّة خلنا أنَّها إندثرت من الوعي الشَّعري أو تضاءلت إنتاجيَّتها السَّيميائيَّة من القصيدة، وعلى هذا التَّحوُّل استحضرت تموز وعشتار وعشبة الخلود والسَّنَداد، وهذه الرُّموز تذكَّرتنا بالمصر التَّموزي للشَّعر العربي، وهي تلتقي دلاليَّتا في الأمل في البعث والميلاد والنَّهوض. ولكنَّ الشَّاعر كان يحلم بلحظة من العشق الصَّافي، ولذلك أيقن بالقدرة التَّطهيرية الكبرى للآثار ف «الآثار تفصل الأحلام» (ص 59). والآثار تنجب إنساننا الجديد» (ص 59). ومن وحي هذه الرمزية الفارقة للآثار «قدَّرتها في توحيد الرموز» (12) استدعى الأسماء الأسطوريَّة المذكورة باعتبار دلالتها التَّموزية الجامعة، وهذا الكائن المثالي الذي يحلم به الشَّاعر هو كائن لا يأثم في العشق ولا يأثم في حقِّ الآخر، وهو أيضا خالق لديمومة تتوحَّد فيها فاعليَّة الأساطير الرمزية بحلم «من صنع البشر» (ص 59) وفي ظلِّ هذه الدَّيمومة التي يمكن أن تدوم لآلاف السَّنين من الدَّخيلة أو الدَّهر كنه والتي هي أيضا بديل عن التاريخ الرِّياضيِّ والموضوعي، يلوذ الشَّاعر بالليل الذي هو المعادل الرَّمزيُّ للون السَّواد بيد الرسام كما أسلفنا. فالليل في هذا الدَّيوان ليس زَمنا بالمعنى المقياتيِّ وإنما طاقة وحركة وقوة إلى المجهول، سواء كان هذا المجهول «غيايب السَّجون» (ص 60). «أو كان نذيرا بالطوفان والحديد» (ص 60). وفي كلِّ الأحوال فإنَّ الليل قوة تشكيليَّة في القصيدة لأنَّها تمنح السَّواد حضوره كما أنَّها تجعل الثَّور قوة كامنة وتنتظر الولادة واليزوغ. وبعد هذا الرُّوح (الثَّور/ الظلمة) فاعليَّة من فاعليَّات إنتاج المعنى لدى الشَّاعر على البوجديديِّ وهو في الأصل من «الأزواج الكبرى المولدة للشَّعريَّة» (13)، وهو قد استوحاه من الشَّعراء المؤسِّسين مثل السَّيَّاب والبياتيِّ ممن كان الوعي الشَّعريُّ لديهم يتحرَّك بعنف بين القطبين المتضادَّين باعتبارهما صدَى للتَّوتر بين القديم والجديد .

إنّ المدينة التي يهفو إليها الشّاعر هي مدينة «الهوى والهواء»، هي متنفسٌ للحرية التي يشدها الكائن البشري، وهي فضاء لرغبات مكبوتة في كتابة الشّعر وفي بلوغ مبلغ سيزيف في المنزلة والمكانة، هي إذن جهد منحوت، يصنعه الشّعراء والفنانون والحدسيّون. إنّها فضاء فردوسيّ لم يعثره الشّاعر طوبوغرافياً بالجنان والخمور والنساء واللذائذ وإنّما بالحرية وبالحبّ وبالقدرة على العطاء. إنّها «مدينتي المسحورة» (ص 66) التي يماهياها الشّاعر بمسقط رأسه وبالمدينة الأمّ وبالمدينة الرّحم ولذلك فإنّ الشّاعر يستعيد في هذه المدينة الحلم زمناً طفولياً، أموميّاً زائراً بـ «الحلم والمطر» (ص 66). شيها بزمن السّياب، وهو يخاطب جيكور أو وهو ينفر من بغداد. في هذا المقام يحسب للشاعر أنّه لم يقع تحت غواية المكتوب الشعري الحدائي الأول بأن يتخذ «الأندلس موطئة للتعبير عن المدينة الحاملة» (14) تماماً كما فعل أدونيس والسياب وحجازي وسعدني يوسف وإنّما تولدت هذه التجربة الرّيويّة والجمليّة من صميم علاقته بالأشياء والمدركاكات.

إنّ الشّاعر مسكون بالزّمن التّسوّبيّ للشعر العربي ولا شكّ، فهو بعيد الاشتغال على الأساطير القديمة وبها ويسعى إلى أن يستمدّ منها رمزيّتها الفائقة وعلاقتها بالمتخيّل وبالعقل الباطن ولكن ما يلاحظ أنّه نزع عنها حمولتها الايديولوجيّة القديمة والتي كانت في الخمسينيات شرط وجودها في القصيدة، فهو تعاطى معها باعتبارها شبكة من الدّوال أكثر من كونها أدوات لإنتاج الدّلالة. وهذا ما يخلق مسالة جماليّة أخرى متصلة بإحياء التّرموز وطرائق هذا الإحياء حتّى لا يكون مكرروا وإعادة إنتاج للمكتوب.

وفي كلّ الأحوال فإنّ ديوان الشّاعر البوجديدي قد أسى فضاء للتواصل مع الشعر العربي في أزهى فتراته والتي تعدّ إلى الآن مصدراً للإلهام وللكتابة. وإذا ما اختار الشّاعر بين النور والظلمة (الليل)، فهو بالتأكيد سيختار النور إذ أنّ في النور حياة وحركة وإبصاراً، فيما

الظلمة عماء وسكون وموت «فالليل باسطاً ذراعه / يصفرّ في ريح صرصر صقر» (ص 77). «والليل يرمينا من حجارة من سجيل» (ص 71). «والليل فينا ... ليل سدوم» (ص 71). وغير ذلك من الدّلالات الفنيّة والتشكيكيّة التي استوحاها الشّاعر فيما يبلو من عالم الرّسم وأقبحها في فضاء الشّعر حتّى يعمّق من لحظة الحرث في قصائده. إنّ من عادة الشّعراء أن يلعنوا الظلام وأن يتحدوا السّواد كلّما وقفوا على مدارات الرّعب بحسب عبارة الناقد التونسي البارز محمّد لطفي البومفي، خاصّة وأنّ الليل ومشتقاته إمكانيّة التمدّد والتوسّع مثل لوحة زيتيّة تتضائل فيها مساحات النور واليباض بحيث يصبح الرّبيع ذليلاً في العيون (ص 72). «ويوشح وجهه السّواد» (ص 72). وتغدو «النساء كالحبات / لا ماء في جلودهنّ ... / لا نسيم في حناجرهنّ» (ص 73).

هذا الزّمن ليس زمن الشّاعر. ولأجل ذلك أحيا الشّاعر علي البوجديدي مرّة أخرى فكرة الرّحيل والابتغال من مبدآن يولد فيها الرّدى» (ص 75). ومفكرة الرّحيل هذه موجودة ومتداولة بكثرة خاصّة في الشّعر التّصينيّ التونسي لدى يوسف رزوقة ولدى الشّعراء الذين همجروا قراهم ومدنهم ومزوا بخبرة التّرحال المكانيّ، فالفريق بالمكان أو بالفضاء يدفع إلى البحث عن فضاء آخر، ولا يكفّ البوجديدي عن تخيّل مكان جديد على أن يكون الماء محوره ومداره فـ «أعائق الخطر... في لجة البحر العميق» (ص 74). فهو كائن مائيّ فيه ما فيه من رقة الماء وحركته وانسيابيّته وبياضه واستعصائه عن القبيض، وهذا ما ولّد في وعي الشّاعر رغبة في المضيّ قدماً نحو التّرحال «في بلاد بعيدة» أو «في بلاد نأت بها المسافات الشّديدة» (ص 77). والملاحظ أنّ الشّاعر كلّما أوغل في التّرحال وفي الحركة في المكان وبين الأشياء، تمدّدت السرديّة في النصّ وأصبح للنثر قوّة الشّعر وتسريّت في أعطاف القصيدة حكاية أو محكيّ يلملمه الشاعر بأقلّ ما

هذا المقام تعائل روح المتصوّف الذي يتحرّك في الزّمان من دون قيود المادّة ولا إكراهات الجسد ويصنع لنفسه ديمومة يقاوم بها سلطة الزّمن على الوعي وعلى الوجود. وللتعبير عن هذا المنحى في التعبير أو هذا الطور من التجربة نرى أنّ الشّاعر علي البوجديدي قد انتخب من دون الرّموز القديمة رمز السّندباد الذي كان، في حدود اطلاعي على الشّعر، غالبا في العقدين الأخيرين كما لو أنّ العصر التّموزي قد استنفذ دلالاته ويحسب للشّاعر تعاطيه مع هذا الرّمز وإن لم يصبه التّوفيق في التعامل مع رمز طائر الفينيق، إذ ما كان عليه أن يقرنه بفنائيّة مسرفة في محوّة الخطاب على ذات الشّاعر، فالأصل أن يكون طائر الفينيق تعبيراً عن بحث جماعي أو حركة تحرّز من واقع متخلّف لا عن حالة عشق .

ويأتى كان الأمر فإنّ الشّاعر أوغل في التّرميز في آخر قصائده ولنا ندرى إن كان يخاطب امرأة متخيّلة أو وطناً عرف التّور والإشراق، كما نلاحظ تمثّل مساحة البينفس والسيّء في الكون الشعري. فالشّاعر يكرّر مفردة القبح القبح/ من مرّة بمعنى واحد وهو معنى الولادة وبهذه البجرّة، وتشيع في أعطاف القصيدة الأجرّة أحلام بقطعة تدفع بالشّاعر إلى الاحتفاء بالحياة والحبّ والشّعر ويقم علاقة شبيهة بتلك العلاقة التي ينهض بها شاعر الهايكو الياباني مع الطّبيعة والمناصر له «يزهر الورد / يبرعم الزّهر» (ص117). وفي ظلّ هذا التّعطّل من الكتابة يتضاهل حضور الاستعارة وتقترب الكلمات من الأشياء وتنشأ رمزيّة المعنى من العلاقة مع الأشياء وليس من التّأويل الذي يجد مكانه في العبارات والكلمات. ولأجل ذلك نلاحظ وجود خيال ماديّ في شعر البوجديدي، خيال يحتفي بالماء وبالبحر ويتمدّد حيث الزّمور والورد ويشغل بالثور ومعه. الشّاعر أحياء رموزاً من العصر الثّموزي نزع عنها قوّتها الأيديولوجيّة السّابقة وأترعها بعذوبة الشّعر. ما يمكن أن نشير إليه هو استبدال الملحمة بالغنائيّة خاصّة وأنّ هذه الرّموز مخلوقة للتّعبير عن

يمكن من المفردات وبأقصى ما يمكن من الحركات، وهو ما تجلّى بوضوح في «مبدع في بلاد بعيدة» (ص73). وفي قصيدة «ليل من أسّ قديم»، وفيها يتقدّم السّرد من خلال روح الشّعر ويتكتّف الشّعر من خلال قدرة السّرد في ربط الأشياء والحركات بعضها ببعض، ولكنّ المأخذ الذي من الممكن أن نشير إليه يتمثّل في أنّ الصّورة الشعريّة كثيراً ما يفرط عقدها أمام التّمثّل القويّ للسّرد، فالصّورة بنية مكانيّة ثابتة تركب على بنية زمنيّة متحرّلة، إلا أنّ وفرة الحركات في القصيدة يحرم الصّورة من فاعليّة تثبيت بنيتها؛ والذي ضاعف من هذا المشكل الفنيّ والجمالي إثارة الشّاعر الاشتغال على الرّباعيّات بدون انتظام بحيث كان الاشتغال عليها إيقاعيّاً وشكليّاً على حساب المقدرة في صنع الصّور وإنتاجها .

إنّ «الكود (الشّفرة)» التي ينمو بها الدّيوان تتولّد كلّها تقريباً من تيمة البحر والليل وحركة الرّحيل من الماء إلى الماء بحثاً عن عوالم قاضلة، وضادات فردوسيّة متخيّلة فيما تعطّو البنية المسبّانة للدّيوان من خلال قوّة المكوّن التّرميزي الذي يستلّو على الشّعر بالرّموز والأساطير، ويحرّك التّداول في القصيدة بالتّناص أو التّأثر أو التّجادل مع نصوص أخرى، أمّتها الشّعر الخمسينيّ والعصر الثّموزي لهذا الشّعر. ولكن هناك بعد آخر لا يمكن أن تهمله القراءة وهو قلق الدّوات والشخصيّات إذ أنّها تتحرّك في عالم لزج وعلى سديم رخو وهو ما يضاعف أشواق الشّاعر إلى الماوراء في لحظة صوفيّة تتحدّ فيها ذاته مع الماء والبحر، ففي قصيدة لافتة للانتباه تتوارى ذات الشّاعر خلف طبقات من الرّموز لكي يواجه الشّاعر الأسطورة بالأسطورة، السّندباد البحريّ بطائر الفينيق، الرّحيل والإبحار بالميلاد والإنبات «من صحراء الخوف» (ص101). «وأمّن مدافن الهوى البعيد» (ص105). «ومما يثبت في الأفق المعتم» (ص107). وخاصّة من امرأة «تنشب أظفارها في لحمك» (ص106). فذات الشّاعر في

الإستلهام الخلاق والإضافة النوعية من المكتوب الشعري، وإما الوقوع في المحاكاة وإعادة إنتاج المكتوب.

تاريخ جماعي وليس عن رؤية فردية. وأيًا كان الأمر فالشاعر علي البوجديدي قد حدّد مرجعيته في الشعر، المرجعية التّموزيّة، وفي ذلك سلاح ذو حدين، إمّا

الهوامش والإحالات

- (*) المصدر: علي البوجديدي، ديوان الليل والعيوم، النار التوسية للكتاب، تونس، 2013. وستكون الإحالات إليه داخل المتن يذكر رقم الصفحة مباشرة بعد الشاهد.
- (1) عاستون باشلار، الماء والأحلام، ترجمة د. علي مجيب إبراهيم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007، ص33.
- (2) غاستون باشلار، مرجع سابق، ص33.
- (3) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار الكتاب العربي، بيروت 1987، ص117.
- (4) غاستون باشلار، م. ص، ص35.
- (5) غاستون باشلار، م. ص، ن. ص.
- (6) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص47.
- (7) Jean Molino Joëlle Garde-Tamine, Introduction à l'analyse de la poésie, Paris, puf, 1987, p 101
- (8) Ibid
- (9) فرويد، تفسير الأحلام، دار المعارف بمصر، مصر، دون تأريخه، ص527.
- (10) انظر مقدمات للأعمال الشعرية لكاتبة الشاعرة نصية الشبي، د. محمد علي الحامي، صفاف، 2013، ص27.
- (11) كمال أبو ديب، مرجع سابق، ص47.
- (12) Guston Bachelard, La psychanalyse du feu, Ed Gallimard, Paris 1947, p 99
- (13) محمد لطفي اليوسفي، لحظة الكشف الشعرية، نثار توسية منشور، تونس 1992، ص71
- (14) مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة عدد 190، الكويت، 1995، ص302.

محاولة في تجنيس نص «حامد جمعة وقصائده الموزونة» لعبد الرحمان مجيد الربيعي

سيف الدين بنزيد / باحث، تونس

تاريخ 28/05/2006 ومدخل المجموعة المُحرّر في صيف السنة
بمسها أنّ المؤلف قد انتهى من إبحار نصوصه قبل حوالي سنتين من
شرها .

وقد أفرز هذا الكتاب محاولات نقدية نذكر من بينها مقالا للجامعة فوزية
حدّ سمجة «لحبة الشافيه» تحت عنوان «كتابة الذكرى أو «المرار إلى الزمن
الحميل» قراءة في «وجوه مرّت» لعبد الرحمان مجيد الربيعي» (2) ودراسة
للدكتورة حليلة الطربط عنوان «أدب البورتريه - النظرية والابداع» (3)
وبعض المقالات في الإنترنيت لعبد الرّكابي (القصة القصيرة-البورتريه)
(4) ود.علي القاسمي (وجوه ووجوه) (5)...

ولم يتفق النقاد على ضبط أجناسي للمجموعة، فالباحثة د. الطربط
تذهب إلى كون الكتاب يندرج ضمن «كتابات الذات» وإلى أنّ «بورتريهاته
العراقية» قريبة من نوادر البحلاء للمحافظ في كونها تنهض بوظيفة إعادة بناء
سياق اجتماعي وثقافي مصّتر تأتلف فيه تلك الوجوه، وفي الاتجاه ذاته
تقريبا تقول فوزية حمّاد إنّ الكتاب «كتاب الذكريات والوفاء للذكرى (...)
يمكن اعتباره دراسة نفسية اجتماعية لنماذج بشرية متنوّعة» (6) في حين زعم
القاسمي أنّ النصوص «كاريكاتورات» واعتبرها الرّكابي «قصصا».

ولعلّ هذا ما أغراما فدفعنا إلى النظر في المجموعة، وقد احترنا النصّ
الخامس «حامد جمعة وقصائده الموزونة» نموذجاً لتقييمه أجناسياً وارتأينا
أن نقسّم مقالنا إلى أربعة عناصر:

■ التقديم:

يقول الربيعي في رسالة
بعثها إلى صديقه العراقي
د. محمّد صابر عبيد: «لخبرتك
بأنّني انجزت كتاباً جديداً إلى
حدّ ما وسّيته «وجوه مرّت»،
بورتريهات عراقية» وربّما
أرسلته إلى دار الآداب» (1).

وفعلنا نُشر هذا الكتاب
لكن ليس ببلبنان وإنما
بسوريا عن دار الفرقد وذلك
سنة 2008، ويتجلّى لنا من
خلال ما ورد في الرّسالة
المبعوثة إلى محمّد صابر عبيد

اختياراً يَمرّر من ورائه الريبي المنحاز إلى قصيدة الشر
رأيه في الشعر؟

2 - كيفية إنشاء شخصية حامد جمعة:

استفاد الكثير من الأدباء العرب من تقنيات
فنّ الرّسم في كتاباتهم كجبران خليل جبران وعلي
الدّوعاجي المولع بالكاريكاتور ونزار قبّاني الذي تلقى
أبجديات هذا الفنّ في إيطاليا لتكون ثمرة تعلّمه تلك
مجموعته «الرّسم بالكلمات» دون أن ننسى الكاتب
عبد الرّحمان مجيد الريبي الذي كان لالتحاقه بمعهد
الفنون الجميلة ببغداد الفضل في تأليف وجوه مرّت
بورترتيات عراقية. والسؤال الأساسي هو كيف أنشأ
المؤلف شخصية حامد جمعة؟

للإجابة عن هذا السؤال سنعمد توزيع دلالات النصّ
على محاور أساسية متكاملة تضمّ السمات الجسدية
للشخصية الرئيسة وخصائصها المعنوية وعلاقاتها
الاجتماعية وبيئتها المكانية.

2-1: محور السمات الجسدية :

إنّ أوّل ملح لحامد جمعة يعترضنا في النصّ
هو أنه في سنّ الكهولة ثم تتجلى لنا عادة من عاداته وهي
الابتناس بانسراح، وقد أفرد الريبي في الصفحة (49)
مقطعا كاملا لتصوير هذا الوجه العراقي، فوصفه بأنّه
بهيم، وقور، أنيق في هندامه، حريص على لبس البُدلة
الكاملة والتعطر وارتداء ربطة العنق والعناية بشعره الكثّ
الذي زحف عليه الشّيب كما وصفه وصفاً كاريكاتورياً
مُؤثّقاً، فتناول رسمه بصورة ساخرة عن طريق المبالغة
في تضخيم عيونه، إذ ركّز على بدانة هيكله ورخاوة
حركته وتقلها وصعوبة استرجاع الأنفاس صيفاً بعد
المشي وكثرة التعرّق والمعجز عن تحريك العنق لضخامته
إلى درجة يكاد فيها اللحم يتهكّل على الكتفين.

وتذكّرنا هذه اللوحة بما رسمه الدّوعاجي في قصّته
«سهرت منه الليالي» حين قال: «كانت الخالة امرأة

1 - قراءة في العنوان.

2 - كيفية إنشاء شخصية حامد جمعة.

3 - تجنيس النصّ.

4 - ما وراء النصّ.

1 - قراءة في العنوان:

أطلقت العديد من التسميات على «العنوان» فهو
«نصّ محيط/ Péritexte» (7) و«عتبة/seuil» من
عتبات النصّ الأدبيّ (8) و«مهو/ vestibule» تدلّف
منه إلى عمق العمل الفنيّ (9) ... والجامع بين
هذه المصطلحات هو التمهيد للدخول إلى عالم
الكلمات. فالعنوان إذن هو بمثابة الممهّد أو القادح
أو النصّ الصّغير الافتتاحي الذي يحيلنا على مضمون
التجربة الإبداعية وأبعادها الرّمزية قبل ولوج النصّ
الكبير.

وقد تضمّن كلّ عنوان من عناوين النصوص العشرة
في مجموعة الريبي اسم شخصية من الشخصيات التي
علقت وجوه أصحابها بذاكرته، وهذه الوجوه تبدو
توضيحاً للعنوان الخارجيّ الممهّد لولوج النصّ الكبير،
ولقد تجاوز أسلوب العنونة الداخليّة عند الريبي في
أثره «وجوه مرّت» مستوى الظاهرة إلى مستوى التقنية،
إذ ليس من الاعباطي حضور أسماء الشخصيات في
كلّ العناوين.

أمّا غاية المؤلّف من إيراد عنوان النصّ مركباً عطفياً
فهي لفتُ انتباه المتلقّي إلى المصطوف عليه «قصائده
الموزونة» وهذا ما يجعلنا صراحة نتساءل:

1 - ما علاقة حامد جمعة بالقصائد الموزونة؟

2 - ألم يكن ممكناً أن يُعنون الريبي النصّ بحامد
جمعة والشعر؟

3 - ألا تبدو هنالك نبرة سخرية في العنوان؟

4 - ألا يمكن أن يكون اختيار شخصية حامد جمعة

ب - محمود البطة :

هو الباحث الشهير والمحامي التحرير صديق الصغار والكبار، ابن الكرخ الوفي وصاحب حامد جمعة منذ أهام الصبا ومقاعد الدراسة بمحلة الشوكة، وقد اعتنى الربيبي ببعض الخصائص المعنوية لهذا الرجل فنصّره لنا شتاما يتشع بلسان حاد صلف وشجاع لا نظير له وتكمن المفارقة في كون حامد جمعة يتسم بانسراح من دعايات البطة وتعاليقه .

كما أورد الربيبي رواية خطيرة تقبل الصدق والكذب مفادها أنّ محقق ديوان الناصري وكاتب مقدمته هو هذا المحامي لا شيء إلا لكون عمل ضخم كهذا يتطلب بحثا وعناء لا يقدر عليهما حامد جمعة ومالا كثيرا للطباعة والنشر لا يقدر عليه البطة .

وقد أورد المؤلف على لسان أحد أصحابه الجملة التالية: «لويس تدورون عن النغل ومن يزوره؟» (ص55) وهي جملة تزيد الربيبي حيرة إلى درجة التناقض، يقول: «وأرضها بهذا الجواب فقد وجدناه معقولا رغم أنّه ليس معقولا» (ص55) ولكل لعدم اقتناعه بقدرة حامد جمعة على إنجاز عمل كهذا، وتؤتي كلمة «نغل» ذات الإيهام الجنسي وظيفة دلالية هامة في النصّ لأنها منطقيا موجهة إلى المحقق الوارد اسمه على الغلاف أي إلى حامد جمعة الذي اتسم لنفسه بالطريقة التي رآها صالحة للانتقام.

ج - كمال نصرت :

خصّص الربيبي لوصف هذا الأديب حيزا نصيا هاما وأوّل معلومة تتلقفها هي أنّه شاعر شبه مقعد ثم تتبين إعاقة هذا الرجل إذ قرّبها الربيبي للأذهان بقوله: «لعلّ هناك خللا ما أصاب عموده الفقريّ مبكرا فبدأ وكأنّ صدره ملتصق بحوضه» (ص50) وقد أدّت هذه الشخصية دورا مهما في تأسيس القصة وسير الأحداث فلو لا استغرازها لحامد جمعة لما كان للشخصية المحورية فاعلية في النصّ .

ممثلة الجسم يتحرّك كلّ جزء منها بمفرده وهي تطلع درج السلم لاهثة شاحخة تنصّب عرقا» (10)، لكنّ الفرق الجوهرى بين اللوحيتين هو أنّ وصف الدوّعاجي لا يخلد أحداث القصة في حين أنّ وصف الربيبي مقصديّ لأنّه بذلك مهّد لعقدة النصّ، فلو لم يقدّم لنا صورة حامد جمعة على تلك الشاكلة المضحكة لاستغرينا من الكلام الوارد على لسان الشاعر كمال نصرت حين قال: «الاستاذ حامد جمعة رجل له وزن» (ص51) ثمّ أردف بملاحظة صغيرة: «أنّ هذا الوزن هو قرابة المائة والثلاثين كيلوغراما» (ص51).

2 - 2 : محور الخصائص المعنوية:

لم يقتصر المؤلف في وصفه للشخصية المحورية على ملامحها الجسدية وإنّما تناول كذلك المشاعر والطباع والأفكار وهو ما لا يتّسّى منطقيا إلا للمقرّئين من ذلك الشخص، وقد أفرّز هذا المحور بعض مميّزات حامد جمعة المعنوية، فهو شاعر غريب الأطوار، متحاز للأدباء، محبّ لـ«السهل» حتّى بلغ علاقاتهم، لغته بغدادية فحّة، «نقطع عن الدراسة في سنّ مبكرة، ساعدته انتهائيته على نشر ديوان شعريّ يحمل اسمه وجمع قصائد للراحل عبد القادر رشيد الناصري ونشرها. ومن بين صفاته الخلّص فهذا الرجل لشدة خوفه من اقتضاح أمره كان يُلزم صحبته بعدم الحديث عن القصيدة. ولعلّ الشلوذ الوحيد كان مأناه من شاعر كركوك «جان دقو» الذي أذاع سرّه لنقل المقايضة بحكم أنّ القصيدة المقدّمة مقابل التوم لم تخضع لمواصفات حامد جمعة وشروطه.

2 - 3 : المحور الاجتماعي:

أ - العائلة:

كلّ ما نظفر به من الخصوصيات الأسرية لحامد جمعة هو أنّ لديه ابنة وحيدة عزباء تُدعى وفاء كُتِبَ بها، يتميّز بفارغ الصبر زواجها تستقرّ وتنجب له الأحفاد.

كان تعاملنا مع هذا النص في العنصر الثاني قائما على أساس أنه «بورتريه» مادام المؤلف قد أضاف في الصفحة الداخلية للعنوان الرئيسي عنوانا فرعيا هو «بورتريهات عراقية»

فألى أي حد يمكن اعتبار هذا النص بورتريها؟ وهل هو نص مرجعي أم لا؟

لقد كان للعنوان دور كبير في تأطير قراءتنا، إذ جعلنا نلج النص وبأذهاننا اسم علم هو «حامد جمعة» ليس لشاعر من صنع مُخَيَّلَة الزاوي وإنما هو لشاعر له وجود حقيقي في التاريخ، تعرّف عليه الربيعي أثناء إقامته ببغداد أي في مرحلة شبابه.

وقد ذهب د. علي القاسمي إلى كون نصوص الربيعي «كاريكاتورات» أكثر من بورتريهات مُعلّلا ذلك بقوله: «إنه (أي الربيعي) كتب نصوصه بأسلوب ساخر مُضحك يمتدُّ الشُّعْبة والبهجة في النفس». ونحن لا نرى صراحة شخصية حامد جمعة «كاريكاتورية» بنسبة 100 % لأن المؤلف مزج في رسمه لهذه الشخصية بين الأسلوب القريب إلى الواقع الجاد والأسلوب المائل إلى السخرية، وهذا ما يجعلنا لا نشاطر علي القاسمي رأيه وننضم في المقابل صوتنا إلى صوت الناشر لنقر بأن الشخصية المحورية هي لوحة رسمتها حروف الكلمات بقلم الربيعي الذي لم يقتصر على الملامح الخارجية للوجه بل تعدى ذلك إلى سائر أعضاء الجسم كما تناول أفكار الشخصية ومشاعرها الدفينة. وقد تضمن النص لوحات لشخصين آخرين هما محمود العبطة وكمال نصرت إلا أن الوصف كان أكثر رروا في رسم الشخصية المحورية. ورغم أهمية هذه المقاطع الوصفية المبثورة في أرجاء النص فإنها لا تُشكّل قوام الحكاية لخلوها من الأحداث وافتقارها لعنصر الزمن وإنما هي تُشكّل آلية من آليات القص. فالغاية إذن من تلك اللوحات لا تكمن في ذاتها بل تكمن في إنشاء الأسلوب السردى إذ عليها بُنِي الأحداث وتطوّر المواقف.

تدور أحداث النص في بغداد خاصة في المقاهي التي يؤمها الكتاب والصحفون، وقد قدّم لنا الربيعي أسماء تلك المقاهي وأسماء عدد من رواد بعضها، فمن مقاهي شارع الرشيد يورد «مقهى البلدية» و«البرلمان» و«حسن عجمي» و«مقهى عارف آغا» حيث يجلس محمود العبطة و«مقهى الزهاوي» حيث يلتقي بعض الأدباء المخضرمين ككمال نصرت وشفيق القيمقجي ويذكر من المقاهي الشهيرة «القهوة البرازيلية» التي كانت محل تهيّبه في شبابه لجمعها نجوم الساحة الثقافية العراقية كالستاب والياني وبلند الحيدري وحسين مردان وعبد الملك نوري.

واللافت للانتباه أنّ حامد جمعة يتردّد على كلّ هذه المقاهي دون استثناء وقد أُسْتُهْلَ النصّ بالجملة التالية: «كنت أراه في مقاهي بغداد التي يرتادها الأدباء» (ص47)، لذلك من المنطقي أن يصفه المؤلف بصديق الأدباء لكنّ خصّ منهم في موطن آخر الذين هم في سنّه مشكّكا في مصداقية علاقته بالشبان وهو ما ورد على لسان أحد مُجالسي العبطة وهذا يُطغني طابع الغموض على الشخصية المحورية.

وإلى جانب الحضور المكثف للمقاهي في النص نجد ذكرا لبعض الأماكن الأخرى كبارات شارع أبي نواس التي يكون فيها حامد جمعة محور سخرية وتهكم، يقول المؤلف: «جوابه يجعلنا نكتم ضحكاتنا بصبر أيوب لكننا نفرغها أضعافا ليلًا عندما نلتئم بأحد بارات شارع أبي نواس» (ص54)، ومن الأماكن كذلك: الفندق الصغير الواقع فوق مقهى الزهاوي والذي لا يبعد عن مقهى عارف آغا إلا بضعة أمتار هي عرض شارع الرشيد وتعود ملكية هذا الفندق إلى حامد جمعة، وهو موطن شعبة في نظر الربيعي ففي هذا المكان تتمّ ليلًا عمليات مقايضة غريبة حيث تكون القصيدة ثمنًا لنوم شاعر سكران مهتمّش تعود النوم في ظروف سيئة، وقد زعم الربيعي انطلاقا من رواية مسموعة مجهولة المصدر (11) أنّ ديوان حامد جمعة هو ثمرة تلك المقايضات القلدة.

هـ - هدوء نسي: نجاح الشخصية المساعدة (المحامي محمود العبطة) في نفي البطل عن رفع الدعوى.

و - التدرج نحو الهدوء الكلي: شروع البطل في الانتقام من كمال نصرت بطريقته، ويتجلى ذلك في هذين الحدثين: تحول حامد جمعة المفاجئ إلى شاعر ثم تحوله إلى محقق أشعار.

ز - وضعية الهدوء الكلي: حامد جمعة نجم دخل اسمه موسوعة أدباء العراق المعاصرين.

هكذا وبعد تأملنا في خصائص النص نخرج بكونه قصة ميزتها كثافة الوصف وهو ما يذكّرنا أسلوباً ببعض قصص تيمور الأولى كـ «الشيخ جمعة» وبعض قصص الدواعجي كـ «موت العم باخير» على سبيل المثال.

تبقى لنا أن نتساءل: «هل هذه القصة مرجعية أم لا؟»

يقول الزبيبي في كتابه: «الخروج من بيت الطاعة»: «لعلني من أكثر الأدباء العرب اقتراباً من تحررتي الجانبة في كتاباتي الأدبية ولذا أجدني أعول كثير على إستلزام وقائع هذه الحياة التي عملت من أجل إغنائها وذلك بمعايشة التجارب الحارة وعدم الاكتفاء بالاسترخاء عند الضفاف» (14).

وما فعله الزبيبي في هذه المجموعة هو استلزام حيوات بعض الأشخاص الذين كان لهم أو ما زال لهم وجود في التاريخ من بينهم على سبيل الذكر لا الحصر حسين مردان رحمه الله وحامد جمعة وجابر الخطّاب. وقد ذكر الزبيبي في مدخل المجموعة أنه غير بعض الأسماء لاعتبارات خاصة تتعلق بها. وهنا نتساءل كيف لنا أن نتأكد من مصداقية الكاتب في ظل غياب أبسط مقومات المصداقية ألا وهو الاسم خصوصاً بعد ظهور شهادة على الإنترنت لشخص يدعى جابر الخطّاب - وهو إحدى شخصيات الزبيبي التي مازالت على قيد الحياة - يكذب ما جاء في قصة «جابر الخطّاب في مقهى الأدباء؟» إذ يقول الزجل: «أخي العزيز عذاب الزكائي» قرأت تعليقكم على رواية الكاتب

لذلك فالنصّ بالأساس سرديّ تتخلله مقاطع وصفية وخطابات مباشرة أغلبها باللهجة العراقية العامية، وقد نفى علي القاسمي أن تكون نصوص «وجوه مرّت» قصصاً بقوله: «فإن نصوص الكتاب لا يُمكن تصنيفها قصصاً حتّى من قِبل أقلّ الكتاب حرصاً على التجنيس أو أكثرهم إيماناً بتداخل الأجناس الأدبية، فليس ثمة حكاية ولا تطوّر للأحداث ولا عقدة ولاحبكة» (12). ونحن نرى أنّ في هذا الرأي تحاملاً لكونه شمل كلّ نصوص المجموعة دون تقديم الحيّجة والبرهان، فنص «حامد جمعة وقصائده الموزونة» خاضع لمقومات القصة وليس من الاعتباري أو السخف أن نجد على صفحة الغلاف الخارجي تحديداً أجناسيّاً يقرّ بأنّ النصوص قصص لأنّ النصّية الجامعة L'architextualité وهي العلاقة الأكثر تجريداً من العلاقات الخمس التي يوردها جينات (13) أمر يجب أخذه بعين الاعتبار رغم اللبس الاصطلاحيّ الذي أوقعنا فيه الزبيبي.

في هذا النصّ نجد أسلوباً سرديّاً ينجح بين الحوار والوصف وحضوراً لشخصيات البطل (حامد جمعة)، المساعد (محمود العبطة) والمعرقل (كمال نصرت) وبعض الأطراف الأخرى كتبادل المفهّي والشاعر جان دمو لها تأثير على مجرى الأحداث، كما نجد حكاية تمتدّ على فترة زمنية معيّنة وتلدور في مكان عام واحد هو بغداد، وحتى نبيّن المنحى القصصي سنلخص الحكاية في النقاط التالية:

أ - وضعية الهدوء: حامد جمعة رجل مولع بارتياح مقاهي المثقفين.

ب - بداية التأزم: تظهر في إحدى تلك المقاهي الشخصية المعرقلة الشاعر كمال نصرت.

ج - وضعية التأزم: استفزاز الشخصية المعرقلة للبطل حامد جمعة.

د - العقدة: وعيد البطل وتهديده لكمال نصرت برفع دعوى قضائية ضده.

عبد الرحمن مجيد الربيعي (وجوه مرّت) والتي تناولني فيها أنا (جابر الخطاب) ضمن مجموعة من الأسماء وأود توضيح الأمور الآتية خدمة للحقيقة التي ظلمها السيد الربيعي وتجنّى عليها في روايته تلك خاصة في الأمور التي تتعلق بي. تعرفت على السيد الربيعي عام 1965 بواسطة ابن عمي المرحوم فائق الخطاب وكان صديقه في الناصرية (...). - لم أكتب قصة واحدة في حياتي فأنا شاعر في القصص والشعبي ونشرت قصيدة واحدة في صفحة الربيعي ثم انتقلت إلى جريدة كل شيء الأسبوعية فكانت محط كتاباتي في الشعر الشعبي والفصح والمقالة الأدبية (...). كانت مقهى عارف أغا في الحيدرخانة ملتقانا الدائم مع نخبة من الأصدقاء الشعراء منهم من رحل ومنهم من مازال على قيد الحياة رحم الله الراحلين وأمد في عمر الباقيين (...). وكان الأستاذ الربيعي يزورنا أحيانا فلم أكن أنا صاحب المقهى وكيف يتسنى لمعلم في القرية أن يفتح مقهى في بغداد للآباء (...). إن ادعاه بأني: «كنت أستمع إلى حكايات الناس وأحولها إلى قصص» هو محض افتراء لا يستند إلى الحقيقة (...). فقل كان الربيعي يتحدث عن شخص آخر ولماذا يستقدم اسمي في هذا الموضوع الشمين. أرجو أن تطلّعوا على الحقيقة الكاملة وتصحيح معلوماتكم مع حبي وإخائي جابر جعفر الخطاب 2011 بغداد» (15).

وإنّ أول شيء لفت انتباهنا في نص «حامد جمعة وقصائده الموزونة» هو وجود صورة كاريكاتورية له مطابقة لصورة جابر الخطاب، يقول الربيعي واصفا حامد جمعة: «ويتذكّر من يتلاه ضخامة عنقه حتّى أنّ اللحم المتكدّس فوقه يكاد يتهدّل على كتفيه لدرجة يصعب فيها غير قادر على تحريك هذا العنق» (ص 49) ويقول واصفا جابر الخطاب: «حتّى أنا عندما ناديه فإن ثقل عنقه يكاد يلتصق بكتفيه لا يسمح له بالتلفّت...» (ص 80).

وهذا التشابه في الوصف الساخر إن دلّ على شيء فيدلّ على تدخّل مخيلة الراوي في إنشاء قصصه.

أما ثاني شيء لفت انتباهنا في النصّ فهو عدم حرص الكاتب على تحديد الأزمنة وهذا يفضي إلى نوع من التعميم التأريخي، أما ثالث شيء ولعله الأخطر فهو الاعتماد على الروايات المنقولة والمسموعة من أشخاص مجهولي الهوية من ذلك على سبيل المثال: «وهذا ما سمعناه لاحقا (ص52)» أو «وذاث يوم ذكر أحد رؤاد مجلس العبطة أنّ حامد جمعة (ص50)» أو «وعنّ لأحد الصحفيين الخبثاء أن يسأله (ص54)» أو «وتردّد في مقاهي الأدباء أن الشاعر جان دمو ذهب إليه (ص53)» أو «ويبدأ الهمس لكنّه لم يخرج للعلن إذ لا أحد من أصحاب القضاة تجرّأ وكشف المستور (ص53)». . . وهنا نتساءل: «إذا كان المعنيون بالأمر لم يكشفوا سرّ حامد جمعة علنا وبقيت أسماؤهم مجهولة فمأهي حجة الربيعي في إدانة حامد جمعة والتجامل عليه بهذه الطريقة وجعله يبدو في نظر المتلقي شخصية مهتمة نادرة التكرار؟»

هل يكفي ما تردد في مقاهي الأدباء للحكم على الرجل لا حفيّ عليه الرواية المسموعة لم يتلقها الراوي بشكل جابر من الشاعر جان دمو، ولهذه الأسباب سمى الربيعي إلى جعل النصّ يبدو وثيقة تاريخيّة لمرحلة من مراحل حياته هي المرحلة البغدادية فأحالنا إلى الواقع الثقافي في فترة الستينيات حاشدا أسماء بعض المقاهي المعروفة وأسماء بعض مالكيها وروادها من الأدباء والشعراء والصحفيين وكذلك عناوين بعض الصحف والمجلات كجريدة البلد البيوميّة لعبد القادر البرّك والمجلتين الكاريكاتوريتين «قرنل» و«المتفرج» لمؤسّسها مجيب حسون المحامي.

واستنادا إلى كل هذه المعطيات الخارجية صار بإمكان المؤلف تمرير ما شاء من الأحداث والأفكار ليصدّقها المتلقي، وهذا ما يجعل القصة تقبل التصديق والتكذيب رغم وجود مرجعية تاريخية، فهي إذن قصة واقعية يمكن أن تكون أحداثها حقيقة نسبة معينة.

4- ما وراء النص:

بعد أكثر من قراءة لما وراء الأسطر خرجنا بمجموعة من الملاحظات هي الآتية:

1 - الملاحظة الأولى تهمة كمال نصرت: لهذا الرجل قصائد كلاسيكية يقرنها الريعي بالمناسبات الوطنية والدينية وهو بذلك يصف الشعر التقليدي عموماً بالشعر المناسباتي.

2 - الملاحظة الثانية تهمة ديوان كمال نصرت: تعدد الريعي توظيف ضمير الإشارة للبعد عوض الشعراء في قوله: «وستظهر كل قصائده في ديوان واحد كبير الحجم سماه ديوان كمال نصرت لم يهتم به إلا أولئك الذين ينتهجون نهجه شعرياً» (ص50)، وفي هذا القول دليل على ميل الريعي إلى توجه شعري مخالف.

3 - الملاحظة الثالثة تهمة كمال نصرت الشعر الحديث بكونه لغوا فارغاً وهو الانطباع نفسه عند حامد جمعة حين عرض عليه الشاعر جان دتو قصيدة ثرية مقابل الثوم في الفندق، فلما صرّح أن لا وزن بها ولا قافية ردّ عليه بغضب: «ليدّ لستوا إليّ بها! أمك؟» (16).

4 - الملاحظة الرابعة: جعل الريعي حامد جمعة يتسلل داخل النص قصوره أول مرة مجهول الهوية والوظيفة، بعد ذلك شرع يمرّر لنا معلومات عنه، يقول: «ثم عرفنا لاحقاً اسمه» (ص48) وكان المؤلف يكشف هذا الوجه معنا وهذا الأسلوب يوهما بتلقائية الأحداث حتى نتفاجأ بتحوّل صديق الأدباء حامد جمعة إلى شاعر له ديوان ضخم بين عشية وضحاها. ولو عدنا إلى سرّ التحوّل فلنأخذ نجد رغبة ملحة في الانتقام من كمال نصرت، ويتجلى ذلك من خلال قول حامد جمعة: «والله لأفعل كذا بأنهماتهم خلّ يصيروني شوية» (ص51).

5 - الملاحظة الخامسة: يرى كمال نصرت أنّ الكتابة الشعرية الحقيقية هي إجادة النظم حتى لو

استعسر على الشاعر لإيجاد القوافي أمّا حامد جمعة فلا يقول كتب قصيدة وإنما «سويت» ويشرح الريعي هذه اللفظة بقوله: «وسويت مفردة يستعملها الصنّاع ويعنون بها صنعت وعملت وحامد جمعة سحبها إلى الشعر فصار يسوي القصيدة تلو القصيدة» (ص54)، وليراد هذا الشرح المفصل ليس اعتباطياً أو بريئاً بل رمى الكاتب من وراءه إلى تمرير رؤيا معينة، فالريعي جعل كلام حامد جمعة المباشر كلّهُ بالعامية العراقية ولم يعلّق على فظاظته حين مرّ من قداسة الأم في مناسبتين لكنه علّق على فعل «سويت» لصلته بالصناعة وهو بذلك يردّ على منظومة القدامى: - على كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري وعلى تعريف الجاحظ للشعر بأنّه «صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير».

6 - الملاحظة السادسة: الاستخفاف بصورة الشاعر المتبني وهي صورة ارتبطت بالشعراء العرب منذ الجاهلية واستفحل أمرها مع الرومنطيين، ويتجلى الاستخفاف من خلال ضحك الريعي (صاحب مجرّحات) في قصائد الشرّ على قول حامد جمعة: «يجيني الوحي» (ص54).

7 - الملاحظة السابعة: ديوان حامد جمعة: لا يختلف كثيراً عن ديوان كمال نصرت من حيث الحجم ونوعية القصائد وصيغة العنوان لكنه يتميز بكونه ديواناً أنيقاً على غلافه الأخير صورة مُرتشة للشاعر وهو يتسم، وقد عقب الريعي بملاحظة هي الآتية: «لا أحد أحسن من الثاني» (ص53).

والمدقّق في هذه الملاحظات يكشف أنّ الشعر الحقّ عند الريعي يتجسّد في قصيدة الشرّ وكلّ ما عدا ذلك يسمّى قصائد كلاسيكية أو تقليدية أو موزونة أو نظماً أو «نظماً»، وهذا ما يجعلنا نجزم بوجود خلفيّة فكرية وأهداف ضمنية في النصّ ووجود نبرة تهكم واضحة في العنوان.

الخاتمة العامة :

كلّ هذا في جعل النص مفتوحاً على عدّة فنون وهذا ما يجعل كلّ نصّ أثراً مستقلاً بذاته من حيث الأسلوب ولبنة من بين عشر لبنات من حيث الأحداث. يقول الريبي متحدّثاً عن فعل الكتابة: «ليست هناك تقنية جاهزة يمكن تعريفها أو الحديث عنها فالتقنية ليست موديل بذلة ولا خارطة بيت، إنها إبحار، انشغال، دأب، استشراف، حركة، رصد، استنتاج...» (17).

لقد حاولنا في هذا الشرح أن نتبين الخصوصية الاجتماعية للنصّ فخرجنّا بكونه قصّة واقعية صاغها الريبي في قالب سردي يطغى عليه الوصف مما يجعلها مميزة لاحتوائها فنّي البورتريه والكاريكاتور وحشداً من المعطيات التاريخية العامة استغلها المؤلف لإثبات مصداقية ما يقول وقد تحفّض وراء الشخصية المحورية لتبرير رؤياه في الشعر، وساهم

المصادر والمراجع

- (1) «وجوه مرّت»، عبد الزّحمان مجيد الزّبيبي، دار الفرقد، سوريا، ط1، سنة 2008.
- (2) «مخرج من بيت الطاعة: شهادات أدبية»، عبد الزّحمان مجيد الزّبيبي، تقديم خالد محمد غازي، الحيزة، وكالة الصحافة العربية، سنة 1999م.
- (3) «من سمر إلى قوطاج: قراءات في الأدب العربي المعاصر»، عبد الزّحمان مجيد الزّبيبي: دار المعارف للطباعة والنشر/سوسة، تونس، سنة 1997.
- (4) أسرار الكتابة الإبداعية: عبد الزّحمان مجيد الريبي والنصّ المتعدد، إعداد وتقديم ومشاركة: أ.د. محمّد صابر عبيد ومجموعة من الباحثين، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس/ تونس، سنة 2008.
- (5) «سهرت منه الليالي»، عني المدوحاني، دار سراس للنشر، تونس، سنة 1999.
- (6) «أدب البورتريه - النظرية والإبداع»، د. حيلة الطريطر، دار محمد علي الحامي (تونس) ودار الانتشار العربي (بيروت)، 2011.
- (7) «أصوات النصّ الشعري» د. يوسف حسن نوفل، «الشركة المصرية للنصّ للشعر»، ط (1)، سنة 1995.
- (8) مقال «كتابة الذكرى أو «الفرار إلى الرّس الخس» وراءه في «وجوه مرّت» بعد الزّحمان مجيد الزّبيبي»، فوزية حمّاد، مجلة «الحياة الثقافية»، تونس، العدد 211، مارس 2010.
- (9) مواقع إلكترونية: www.anfasse.org saddana.com

الهوامش والإحالات

- (1) أسرار الكتابة الإبداعية: عبد الزّحمان مجيد الريبي والنصّ المتعدد، إعداد وتقديم ومشاركة: أ.د. محمّد صابر عبيد ومجموعة من الباحثين، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس/ تونس، سنة 2008، ص 12.
- (2) «الحياة الثقافية»، تونس، العدد 211، مارس 2010، ص 78 - 87.
- (3) «أدب البورتريه - النظرية والإبداع»، دار محمد علي الحامي (تونس) ودار الانتشار العربي (بيروت)، 2014.
- (4) voir.saddana.com
- (5) voir-anfasse.org
- (6) راجع «الحياة الثقافية»، العدد 211، مارس 2010، ص 87.

